Teodora Dumitru

Rețeaua modernităților

Paul de Man – Matei Călinescu – Antoine Compagnon

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
DUMITRU, TEODORA
Reţeaua modernităţilor : Paul de Man - Matei Călinescu - Antoine Compagnon / Teodora Dumitru. - Bucureşti : Editura Muzeul Literaturii Române, 2016
ISBN 978-973-167-360-8

82.09

C.N.C.S., categoria B
Cod CNCS PN - II - ACRED - ED - 2012 - 0374

Redactor: George NEAGOE
Tehnoredactor: Luminiţa LOGIN
Coperta: Nicu ILIE

Teodora Dumitru

Rețeaua modernităților

Paul de Man – Matei Călinescu – Antoine Compagnon

Editura Muzeul Literaturii Române

București, 2016

Ideea acestui volum și posibilitatea punerii ei în practică au prins contur în timpul stagiului postdoctoral pe care l-am urmat între 2011 și 2013, sub îndrumarea profesorului Eugen Simion. Lucrurile s-au legat apoi și grație unui mediu intelectual stimulativ din care au făcut parte Claude Karnoouh, Andrei Terian, Andrei State și, nu în ultimul rând, Mihai Iovănel. Sorin Antohi mi-a facilitat accesul la o serie de materiale de interes pentru tema mea.

Le mulțumesc tuturor.

Argument

De ce linia Paul de Man – Matei Călinescu – Antoine Compagnon? Ce-i ţine laolaltă pe aceşti autori[1], fără îndoială deosebiţi nu doar prin mizele diferite ale epocilor în care scriu ei despre literatură, dar şi prin perspectivele lor asupra relaţiei dintre teorie şi istorie literară, ambele raportate apoi la literatura însăşi?

În primul rând, modernitatea, cea literară în special, este un punct de interes comun: punct de convergenţă şi punct de fugă. Paul de Man a abordat-o în eseuri, Călinescu şi Compagnon i-au consacrat volume întregi, unde modernitatea era protagonista anunţată chiar de pe copertă. Se poate spune însă că nu e un motiv suficient pentru alcătuirea unei reţele triadice semnificative (de ce aceştia trei, de ce nu alţii sau de ce nu *şi alţii*?), caz în care se cer avansate argumente suplimentare. Cel mai la îndemână şi mai autoritar argument este probabil faptul că Matei Călinescu şi Antoine Compagnon înşişi s-au revendicat explicit, chiar dacă parţial, de la tezele lui Paul de Man asupra modernităţii. Atât Matei Călinescu (în *Faces of Modernity*, volumul din 1977, şi în a doua sa ediţie, *Five Faces of Modernity*, 1987), cât şi Antoine Compagnon (în *Les cinq paradoxes de la modernité*, 1990) au invocat, în momente importante ale expunerii propriilor concepţii despre modernitate, numele lui Paul de Man şi unghiul deschis de acesta în două eseuri ale sale, „Literary History and Literary Modernity" şi „Lyric and Modernity", incluse în culegerea *Blindness and Insight* (1971). Ei stimulează, deci, prin simpla invocare (sau instituire) a precedentului Paul de Man, formarea reţelei de care vorbesc. Mai departe, rămâne în sarcina cercetătorului să

[1] L-am aşezat lângă ei, într-o mică anexă, şi pe tânărul Harold Bloom, cel din *The Anxiety of Influence* (1973), care pare produsul aceloraşi circumstanţe ideatice aflate şi la baza concepţiei despre modernitate a lui Paul de Man.

chestioneze bazele şi rezultatele acestei operaţii de revendicare, să constate, altfel spus, de unde a plecat şi unde a ajuns „modernitatea" lui Paul de Man transplantată în operele celorlalţi doi autori. Iar aici surprizele nu lipsesc: pornit să edifice o teorie a modernităţii, principiul relaţiei ambivalente dintre modernitate şi istorie ajunge, de la Paul de Man până la Antoine Compagnon, să servească ideii de anti-modernitate.

Dacă Paul de Man susținea performanţele unei optici anistorice, apte să surprindă esenţa dintotdeauna a modernităţii, unul dintre meritele sale capitale fiind apropierea de filosofie a discursului despre literatură, Călinescu pariază pe o viziune eminamente istori(ci)stă, una care imaginează modernitatea în funcţie de epoci şi curente, celebrând meritele cercetării pozitiviste în faţa peroraţiei abstracte. După *Cele cinci paradoxuri ale modernității*, care în bună măsură dublează teoria lui Călinescu, Compagnon reorientează în *Les Antimodernes* (2005) discuţia despre modernitate, dinspre domeniul literarului către o perspectivă etic-psihologizantă, de recuperare a valorilor generate de aşa-numitele ideologii „învinse" de istorie, care s-ar afla în tensiune cu ceea ce, într-un moment sau altul, se consideră a fi vectorul progresului. Conceptul de „antimodern(itate)" conservă schema dialectică şi istorismul existente la Matei Călinescu, însă numai pentru a explica atitudinea refractară ideologic a unor scriitori faţă de prezentul lor, dintr-o perspectivă atentă mai mult la biografia intelectuală decât la opera literară a autorilor abordaţi. Schema dialectică a lui Matei Călinescu este, deci, repusă în priză, într-un camuflaj în care rolul modernităţii (estetice) e transferat antimodernităţii (ideologice).

Conceptele nu trăiesc în vid, nu sunt geometrii universale. De fapt, nu trăiesc decât ca forme de relaţie; sunt paraziţi care se încarcă de problematicile epocilor şi ale mediilor, curgând în sensul ideologiilor – la rândul lor scheme de explicare şi de operare a lumii în ritm cu evoluţia standardelor culturale ale umanităţii. Nici modernitatea, nici istoria, nici timpul nu există decât *pentru că* şi *aşa cum* se vorbeşte despre ele. Dar atunci, se pune întrebarea, cum pot fi deosebite între ele teoriile pertinente și teoriile slabe construite în jurul acestor obiecte fără corespondent în lumea reală, pure convenţii sau ficţiuni ale minţii? Cum pot fi evaluate deficienţele, contradicţiile, involuţiile sau avansurile pe

scena cunoaşterii prin intermediul teoriilor despre concepte? Răspunsul stă în faptul că unele dintre aceste constructe sau emanaţii cerebrale reuşesc, mai bine decât altele, să integreze cât mai multe alte asemenea constructe, să creeze impresia unei concordii, a unei dinamici fertile sau măcar a unei logici oarecare de agregare/ dezagregare a ideilor. „Modernitatea" ambivalentă a lui Matei Călinescu, de pildă, – în sensul ei de dialectică a polilor politico-soci(et)al şi estetic într-un context istoric dat – reuşeşte să înglobeze într-o explicaţie convingătoare şi ideea de avangardă, şi ideea de tradiţionalism, şi ideea de discurs al schimbării, utopia şi avangardele, şi ideea de conservare a trecutului.

Urmărirea traseului conceptului de modernitate la aceşti trei autori are, prin urmare, şi o finalitate epistemologică, dincolo de relevanţa lui particulară pentru istoria ideii de modernitate literară din a doua parte a secolului trecut. Se poate observa, punând cele trei speţe cap la cap, cum funcţionează relaţia dintre concepte şi principiile lor explicative, altfel spus, modul cum se transformă un concept alterând principiul care-l justifică sau cum se conservă acelaşi principiu în istoria a două concepte percepute ulterior ca diferite. Astfel, modernitatea este, atât la Paul de Man, cât şi la Matei Călinescu, obiectul definit printr-un principiu comun: aporia sau ambivalenţa relaţiei sale cu timpul; diferenţele secundare – care modifică, inevitabil, şi obiectul – vin din realitatea că primul dintre aceşti autori refuză orice contact cu istoria ca acumulare de date empirice şi factologice, iar al doilea nu înţelege ambivalenţa decât ca relaţie între fenomene angajate într-o istorie concretă. Modernitatea decis anistorică a lui de Man şi modernitatea profund înşurubată în istorie a lui Călinescu ajung, în cele din urmă, la situaţii în care par că nu mai comunică decât metaforic. Pe de altă parte, Compagnon foloseşte, atât pentru definirea modernităţii, cât şi pentru definirea antimodernităţii, acelaşi principiu al paradoxului sau al ambivalenţei exploatat de ceilalţi doi antecesori ai săi, fără a-şi pune problema unei rafinări suplimentare a acestuia. Inovaţia lui se limitează la reforma nominală, formală, a obiectului pe care sus-numitul principiu se obişnuise să-l definească, speţele judecate de Compagnon continuând să funcţioneze, în fond, tot în parametrii stabiliţi de predecesorii săi: „antimodernii" sunt nimic mai mult decât moderni, tipul lor de sensibilitate e conţinut în logica ambivalentă sau dialectică a modernităţii.

Comparabile între ele, performanţele epistemologice ale conceptului de modernitate pot fi evaluate, aşadar, de la un autor la altul, dar şi în diferitele lui faze de evoluţie din bibliografia fiecăruia dintre autorii discutaţi aici. Cel puţin la Matei Călinescu şi la Antoine Compagnon cu siguranţă este vizibilă o stadializare marcată a ideii de modernitate: modul în care Călinescu înţelege şi categorizează modernitatea în cele două ediţii ale cărţii sale se schimbă, iar procesul de metamorfozare continuă şi după publicarea celei de-a doua ediţii, în eseurile şi în studiile sale ulterioare, unde atinge forme serios distanţate, dacă nu chiar incompatibile cu spiritul soluţiei dialectice din *Cinci feţe ale modernităţii*. În cazul lui Compagnon, modificarea viziunii priveşte aria de aplicaţie a principiului ce funcţionase, în *Cele cinci paradoxuri…*, ca apanaj al modernităţii: direcţionată dinspre studiul operelor literare spre biografia intelectuală a scriitorilor, ambivalenţa ajunge, în *Antimodernii*, să ilustreze disidenţa de la spiritul modern. Cât cântăresc beneficiile cognitive ale acestei sinusoide a ideii de modernitate rămâne de văzut şi dincolo de concluziile pe care crede că le oferă cartea de faţă.

Modelul unei astfel de întreprinderi de auscultare a conceptelor de la origini(le) identificabile până într-un prezent dat poate fi recunoscut în lucrările istoricului german Reinhart Koselleck, însă desigur că repere în amontele unei istorii a ideilor de laxă inspiraţie se pot găsi de la Thomas S. Kuhn şi Michel Foucault încoace, în tot ce înseamnă istoria evoluţiei conceptelor ştiinţifice, filosofice, ideologice etc. şi în istoria înseşi ideii de evoluţie. Ce mi-am propus să ofer în cele ce urmează e doar o mostră de analiză care să probeze că studiul conceptelor literare poate participa, cu meritele sale, la o istorie a ideilor, dacă o istorie a spiritului, în tradiţie hegeliană, pare azi o afacere tot mai tenebroasă.

Paul de Man.
Ambivalenţa modernitate – istorie şi bazele unei deconstrucţii antigenetice

În eseul „Literary History and Literary Modernity" [Istorie literară şi modernitate literară] din volumul *Blindness and Insight*, Paul de Man abordează conceptul de modernitate pentru a chestiona bazele ideii de istorie literară. Dintru început trebuie precizat un lucru: Paul de Man refuză istori(ci)smul, în principal şcoala pozitivistă şi genetică (mai precis, concepţia evoluţionist-finalistă asupra istoriei literaturii şi a poeziei), iar meditaţia pe marginea modernităţii şi a posibilităţii unei istorii literare o doreşte întemeiată pe „o nouă concepţie asupra timpului". De unde totuşi necesitatea acestei perechi euristice – *modernitatea* şi *istoria* – sau în ce fel ar ajuta o nouă reflecţie asupra modernităţii (ca limbaj) la obţinerea unei noi perspective asupra istoriei literare (ca metalimbaj)?

Discuţia despre modernitate nu este, susţine în acest eseu teoreticianul american, decât un prim nivel dintr-o discuţie mai largă, ce priveşte istoria literară. Eseul şi-a asigurat însă posteritatea mai degrabă prin acest prim segment demonstrativ privitor la modernitate – trădând un autor el însuşi mai pasionat de acest nivel al discuţiei: meditaţia asupra modernităţii –, segment care părea ancilar în raport cu obiectivul anunţat (relaţia literaturii cu istoria literară), obiectiv amânat şi apoi epuizat în câteva pagini finale, de o generalitate masivă şi sentenţioasă, întrucâtva descumpănitoare, lămurită mai bine abia prin coroborarea acestui eseu cu un altul, „Lyric and Modernity" [Lirică şi modernitate], preocupat tot de iluziile istori(ci)smului genetic.

Paul de Man îşi începe demonstraţia din „Literary History and Literary Modernity" recuzând maniera istorismului de a angaja modernul în „calificări şi discriminări", prin antonime ca „vechi, tradiţional, clasic şi romantic", ce denotă „expresii superficiale ale contingenţei geografice şi istorice" (*BI*[1], 144)[2]. Cearta anticilor cu modernii şi a tradiţiei cu modernitatea va obţine la el o altă perspectivă. De fapt, originalitatea lui de Man va sta tocmai în contestarea demersurilor de contextualizare a operei literare[3] – pretinzând că acestea înseamnă

[1] Folosesc ediţia *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1971. Pentru economie de spaţiu, voi utiliza pentru trimiterile la acest volum sigla *BI*, urmată de numărul paginii. Pentru comentariul consacrat eseurilor lui Paul de Man, pe care se sprijină, în bună măsură, interpretarea celorlalţi doi autori abordaţi în cartea de faţă, Matei Călinescu şi Antoine Compagnon, eseuri care sunt redactate într-un stil cu deschideri ambigue, de o polisemie cu virtuţi mai curând poetice decât ştiinţifice, voi recurge la un sistem dublu de citări, atât în română, cât şi în varianta originală, expusă în subsolul paginii. În restul cărţii, am ales să redau în româneşte fragmentele din lucrările în limbi străine. Traducerea citatelor din textele fără ediţii româneşti îmi aparţine (*n.m., T.D.*).

[2] „*[E]ach of these antonyms – ancient, traditional, classical, and romantic – would embroil us in qualifications and discriminations that are, in fact, superficial matters of geographical and historical contingency*."

[3] În ultimul deceniu al secolului trecut, s-a speculat că inapetenţa lui Paul de Man pentru interpretarea unei opere literare în contextul său socioistoric ar avea legătură cu refularea propriului trecut de publicist „colaboraţionist" din anii tinereţii belgiene, episod scos la lumină de „New York Times" în 1986, la câţiva ani după moartea sa, şi că deconstructivismul însuşi ar fi o teorie favorabilă recuperării gânditorilor cu trecut maculat, inclusiv a lui Heidegger – vezi Werner Hamacher, N. Hertz, T. Keenan (coord.), *Responses: on Paul de Man's Wartime Journalism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989, David Hirsch, *The Deconstruction of Literature*: *criticism after Auschwitz*, Providence Rhode Island, Brown University Press, 1991 etc.; pentru integrarea acestor critici, vezi Christopher Norris, *Deconstruction. Theory and Practice*, 3rd edition, London and New York, Routledge, 2002, p. 159, 173; pentru *background*-ul asocierii culpelor deconstructivismului, în general, şi a lui Paul de Man, în particular, cu relativismul promovat de aşa-numita *French Theory* – vezi François Cusset, *French Theory*, Paris, Éditions de la Découverte, 2005, pp. 189-194, unde această ofensivă politică anti-deconstructivistă este calificată drept o „afacere Dreyfus răsturnată".

cădere în contingent sau chiar în sociologism vulgar şi în pseudo-istorism – şi în înlocuirea lor cu o viziune în care modernitatea şi istoria devin niște tipologii abstracte, definite strict de relaţia paradoxală dintre ele, în sensul unei dinamici interne ce le face insensibile la aparenţele devenirii. Stilul cogitaţional demanian este, în orice caz, mai apropiat de vederile unui filosof preocupat de arhitectura fiinţei decât de ale unui specialist în arta literară, în măsura în care nu-şi poate reprima tentaţia de a ridica conceptele asupra cărora reflectează la rangul de invariante valabile şi dincolo de speţa literaturii şi a istoriei literare, mergând spre literatură ca modernitate şi spre istoria literară ca istorie în sine. În eseul „Literary History…" Paul de Man se raportează, de pildă, din start la gândirea filosofică[1], nu la estetică sau la istoriografia literară, structurându-și meditaţia în siajul gândirii lui Nietzsche. Vechea dicotomie modernitate–tradiţie este transpusă la el într-o dicotomie nouă, nutrită de scrierea nietzscheană „Despre foloasele şi daunele istoriei pentru viaţă" (1874), din *Consideraţii inactuale* (1876), unde „abilitatea de a uita", de a „şterge" trecutul şi de a trăi „orbeşte", „fără conştiinţă istorică", e considerată un atribut al animalităţii sau al umanităţii genuine – al

[1] Despre acuta fascinaţie a teoriei literare nord-americane zise deconstructiviste pentru filosofia europeană, de la Nietzsche la Jacques Derrida şi Michel Foucault, vezi Richard Rorty, cap. „Deconstruction", în *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 8, *From Formalism to Poststructuralism*, Raman Selden (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1995, îndeosebi p. 164: „Sintagma de «teorie literară» […] a ajuns un fel de sinonim pentru «discuţie despre Nietzsche, Freud, Heidegger, Derrida, Lacan, Foucault, de Man, Lyotard *et al.*». În universităţile anglofone, filosofia franceză şi germană recentă e predată preponderent în departamentele de filologie engleză, decât în cele de filosofie. Mai mult, predarea acestui gen de filosofie e mai mereu asociată cu atacarea modurilor în care departamentele de engleză îşi înţeleg prin tradiţie funcţia şi cu încercări asumate şi sistematice de a politiza acea funcţie". Cvasi-monopolul teorismului literar asupra filosofiei continentale germane şi franceze, de pildă asupra lui Heidegger *via* Derrida, a ajuns, în aceste condiţii, să fie resimţit ca alienant, ca semn al unui discurs literaturocentric diletant, şi a suscitat reacţia revenirii textelor filosofice la o lectură specializată (vezi *ibid*., p. 170). Între corifeii şcolii de la Yale, Paul de Man trece, de altfel, drept cel mai solid cap teoretic (vezi Christopher Norris, *Deconstruction…*, *op. cit.*, şi *Paul de Man. Deconstruction and the Critique of the Aesthetic Ideology*, New York, Routledge, 1988).

naturii *qua* viaţă –, în contrast cu „neliniştea" memoriei pe care ar oferi-o omului cultura *qua* istorie. De Man crede că antagonismul nietzschean *viaţă–istorie* (originat în rousseauistul natură–cultură) poate fi transpus în perechea *modernitate–istorie*[1], ajungând astfel la o primă definiţie a modernităţii – ca „viaţă", ca „natură" şi, deci, ca „orbire" sau ca „uitare deliberată": „uitarea nemiloasă a lui Nietzsche, orbirea cu care el se aruncă într-o acţiune curăţată de orice experienţă anterioară, surprinde spiritul autentic al modernităţii. E vocea lui Rimbaud care declară că nu are niciun predecesor în istoria Franţei, că tot ce se poate cere poetului este «noutatea» şi că trebuie să fii «absolut modern»" (*BI*, 147)[2], fiindcă „[m]odernitatea există sub forma unei dorinţe de a şterge tot ce a existat anterior, în speranţa de a atinge măcar un punct care să poată fi numit un prezent adevărat, un punct originar care să marcheze un nou început. Acest joc combinat de uitare deliberată cu o acţiune care este şi un nou început exprimă pe deplin ideea de modernitate. Astfel definite, *modernitatea şi istoria sunt diametral opuse* în textul lui Nietzsche" (*subl.m., T.D.*) (*BI*, 148)[3]. *Acest punct marchează primul segment al reflecţiei lui Paul de Man asupra modernităţii: semnalarea unei cezuri radicale între modernitate şi istorie*. Ideea trebuie reţinută – atât pentru fenomenul subitei substituiri a *vieţii* din textul nietzschean cu *modernitatea* „oarbă" faţă de istorie, cât şi prin faptul că această nouă opoziţie, deşi debitoare filosofului german, e patronată cu atâta forţă de Paul de Man, încât alţi doi autori veniţi pe

[1] Bibliografia acestui cadru de discuţie ai cărui protagonişti sunt modernitatea şi istoria este vastă, confundându-se, practic, cu filosofia ultimelor două secole, de la G.W.F. Hegel la Karl Marx, Friedrich Nietzsche şi Martin Heidegger. Pentru o circumscriere minimală a fenomenului, vezi contribuţiile lui Karl Löwith, Hans Blumenberg, Jürgen Habermas, Reinhart Koselleck.

[2] „*Nietzsche's ruthless forgetting, the blindness with which he throws himself into an action lightened of all previous experience, captures the authentic spirit of modernity. It is the tone of Rimbaud when he declares that he has no antecedents whatever in history of France, that all one has to expect from poets is «du nouveau» and that one must be «absolutely modern»*".

[3] „*Modernity exists in the form of a desire to wipe out whatever came earlier, in the hope of reaching at last a point that could be called a true present, a point of origin that marks a new departure. This combined interplay of deliberate forgetting with an action that is also a new origin reaches the full power of the idea of modernity. Thus defined, modernity and history are diametrically opposed to each other in Nietzsche's text*."

urmele sale, Matei Călinescu şi Antoine Compagnon, vor reduce concepţia demaniană asupra modernităţii la acest punct de radicală disociere a modernităţii de istorie, ajustând-o sau pornind în propriile căutări de la această primă formă a ei.

Mai departe, în ceea ce poate fi considerată a doua parte a meditaţiei lui Paul de Man asupra modernităţii şi a istoriei după Nietzsche, intră în scenă natura paradoxală a relaţiei lor: deşi diametral opuse, cele două nu există decât una prin alta. La temelia paradoxului stă viziunea involuţionistă a lui Nietzsche, pesimismul său funciar generat de „experimentarea necesară a oricărui prezent ca *experienţă-care-trece*"[1], transformându-se în trecut (*BI*, 148). *Viaţa* (Nietzsche) şi *modernitatea* (Paul de Man) ar fi, deci, „experienţe temporale ale mutabilităţii umane", „istorice în cel mai profund sens al cuvântului" (*BI*, 148), trecutul dovedindu-se „irevocabil şi de neuitat, căci e inseparabil de prezent şi de viitor"[2]. Şi cum pesimismul implică „privirea critică" (fiindcă „refuzarea trecutului nu este atât un act de uitare, cât o judecată critică îndreptată asupra ei înseşi" – *BI*, 149[3]), se înţelege că ideea de uitare/ orbire/ paricid critic la adresa trecutului, ca lanţ al deficienţelor ce se cer depăşite, cum arată fragmentul din Nietzsche citat tot aici de Paul de Man („suntem rezultatul generaţiilor anterioare, suntem şi rezultatul rătăcirilor, pasiunilor şi greşelilor, chiar al crimelor lor"[4]), implică şi conştiinţa unei critici a prezentului, a unui prezent ce devine instantaneu trecut. Iar privirea critică înseamnă abolirea stării de uitare, aducerea trecutului în faţa ochilor, scoaterea lui din neant. Reinstaurarea relaţiei cu trecutul are, prin urmare, la rădăcină privirea critică asupra unui prezent oricând convertibil într-un trecut

---

[1] „*[T]he necessary experience of any present as a* passing *experience*".

[2] „*It is a temporal experience of human mutability, historical in the deepest sense of the term in that it implies the necessary experience of any present as a* passing *experience that makes the past irrevocable and unforgettable, because it is inseparable from any present or future*."

[3] „*[T]he rejection of the past is not so much an act of forgetting as an act of critical judgement directed against himself*."

[4] Friedrich Nietzsche, „Despre foloasele şi daunele istoriei pentru viaţă", în *Consideraţii inactuale*; reprodus în Friedrich Nietzsche, *Opere complete*, ediţie critică ştiinţifică în 15 volume de Giorgio Colli şi Mazzino Montinari, traducere de Simion Dănilă, Timişoara, Editura Hestia, 1998, vol. 2, p. 179.

care se cere negat, dar, astfel, şi reînnoit: „Imaginile paricidale ale trecerii, cu fiul mai slab acuzându-şi şi ucigându-şi părintele mai puternic, ilustrează inerentul paradox al negării istoriei implicat în modernitate" (*BI*, 150)[1]. În aceste condiții, modernitatea[2] se descoperă „parte a unei scheme generative ce se întinde înapoi, în trecut. Imaginea lanțului […] redă foarte clar acest lucru. Văzută ca un principiu al vieţii, modernitatea devine şi un principiu al originării şi se transformă deîndată într-o putere generatoare care este ea însăşi istorică. Devine cu neputință să mai treci cu vederea istoria în numele vieţii sau să uiţi trecutul în numele modernităţii, fiindcă *amândouă sunt legate de un lanț temporal ce le uneşte într-un destin comun*. Pentru Nietzsche e imposibilă ieşirea din istorie şi, până la urmă, el e nevoit să aducă cele două entităţi incompatibile, istoria şi modernitatea (folosind termenul în sensul de reînnoire radicală), împreună într-un *paradox* ce nu poate fi rezolvat, o *aporie* foarte apropiată de descrierea modernităţii noastre" (*sublinierile mele, T.D.*) (*BI*, 150)[3]. Raţionament întărit mai departe: „Dacă istoria nu vrea să devină o insesizabilă regresiune sau o paralizie, ea depinde de modernitate în ce priveşte durata şi reînnoirea sa; dar modernitatea nu se poate afirma pe sine fără a fi pe dată înghiţită şi reintegrată într-un proces istoric regresiv. Nietzsche nu întrevede nicio scăpare din această

---

[1] „*The parricidal imagery of the passage, the weaker son condemning and killing the stronger father, reaches the inherent paradox of the denial of history implied in modernity*."

[2] Paul de Man foloseşte aici chiar termenul „modernism" (vezi nota următoare), dar e limpede că nu curentul literar omonim îl vizează, ci ideea de modernitate şi de modern în sens larg.

[3] „*As soon as modernism becomes conscious of its own strategies […] it discovers itself to be a generative power that not only engenders history, but is part of a generative scheme that extends far back into the past. The image of the chain […] reveals this very clearly. Considered as a principle of life, modernity becomes a principle of origination and turns at once into a generative power that is itself historical. It becomes impossible to overcome history in the name of life or to forget the past in the name of modernity, because both are linked by a temporal chain that gives them a common destiny. Nietzsche finds it impossible to escape from history, and he finally has to bring the two incompatibles, history and modernity (now using the term in the full sense of radical renewal), together in a paradox that cannot be resolved, an aporia that comes very close to describing the predicament of our own present modernity*".

condiţie în care recunoaştem starea propriei noastre modernităţi" (*BI*, 151)[1]. Cezura fermă („opoziţia diametrală") dintre viaţă (*qua* modernitate, ca uitare, ca început absolut) şi istorie sau trecut, cezură studiată în primul pas al demonstraţiei demaniene, este acum anulată, modernitatea *qua* viaţă fiind, cum am văzut, decretată o experienţă „istorică în cel mai profund sens al cuvântului"[2]. *Acest punct marchează al doilea segment al reflecţiei lui Paul de Man asupra modernităţii: convertirea*

---

[1] „*If history is not to become sheer regression or paralysis, it depends on modernity for its duration and renewal; but modernity cannot assert itself without being at once swallowed up and reintegrated into a regressive historical process. Nietzsche offers no real escape out of a predicament in which we readily recognize the mood of our own modernity*."

[2] Argumente de aceeaşi natură pentru ideea unei modernităţi ambivalente în raport cu istoria (ca refuz al tradiţiei, incluzând tradiţia creştină, dar şi ca imposibilitate de a se imagina, cu adevărat, în afara ei) oferise, în aceeaşi epocă, Hans Blumenberg: „Epoca modernă a fost prima şi singura epocă ce s-a înţeles pe sine ca epocă şi, făcând asta, a creat în acelaşi timp celelalte epoci. Problema legitimităţii este latentă în pretenţia «epocii moderne» de a înfăptui o ruptură radicală cu tradiţia şi în incompatibilitatea dintre această pretenţie şi realitatea istoriei, care nu poate începe niciodată de la zero" (*The Legitimacy of the Modern Age* [1966], translated by Robert M. Wallace, Cambridge, Massachusetts, and London, The MIT Press, 1983, p. 116). În interpretarea lui Jürgen Habermas din *Discursul filosofic al modernităţii* (1985), ideea modernităţii ambivalente pare a-şi avea originea în opera lui Hegel: „Hegel e primul care a ridicat la rangul de problemă filosofică procesul desprinderii modernităţii de insinuările normative ale trecutului, ce se găsesc în afara ei. […] Îngrijorarea că o modernitate fără modele trebuie să-şi confere stabilitate pornind de la rupturile produse de ea însăşi e înţeleasă de Hegel ca «izvor al nevoii de filosofie». […] Hegel descoperă, mai întâi, *subiectivitatea* ca *principiu al noii epoci*. Pe baza acestui principiu el explică în acelaşi timp superioritatea lumii moderne şi caracterul ei de criză: ea se descoperă pe sine ca lume a progresului şi a spiritului înstrăinat. De aceea, prima încercare de a aduce la concept modernitatea e legată, la origine, de o critică a modernităţii" (*Discursul filosofic al modernităţii*, în româneşte de Gilbert V. Lepădatu, Ionel Zamfir, Marius Stan, studiu introductiv de Andrei Marga, Bucureşti, Editura All, 2000, p. 33). Habermas conchide, în capitolul dedicat „Conceptului hegelian de modernitate", că „Hegel nu este primul filosof care aparţine timpului modern, însă este primul pentru care modernitatea a devenit o problemă. Constelaţia conceptuală dintre modernitate, conştiinţa timpului şi raţionalitate a devenit vizibilă pentru prima oară în teoria sa" (*ibid*., p. 58).

cezurii radicale dintre modernitate şi trecut (sau istorie) într-o convieţuire sau o interdependenţă paradoxală, dictată de situarea lor într-un „lanţ temporal" ce le conferă un „destin comun".

Modul în care Paul de Man foloseşte conceptul de „istorie" nu este însă clar sau nu e stabil, aşa cum voi arăta în cele ce urmează. Pe de o parte, el pare să aibă în vedere accepţia istoriei ca disciplină a studiului clasic, unde ar intra şi istoria literară; pe de altă parte, implică istoria într-o discuţie asupra timpului care oscilează între accepţia nietzscheană a acesteia şi „durata" în sens bergsonian ori în accepția fenomenologilor din prima parte a secolului trecut.

Ar fi util de observat în acest moment, cu riscul de a anticipa concluziile din „Literary History and Literary Modernity", că opţiunile antiistoriste ale lui Paul de Man şi dorinţa sa de a elimina metoda genetică din istoria literară[1] (obiectiv pentru care aceste reflecţii asupra modernităţii par a constitui un simplu preambul) găsesc sprijin în argumentele unui filosof, Nietzsche, totuşi nu străin de argumentul istorist (vezi pesimismul sau filosofia decadenţei, ca forme ale unei concepţii involuţioniste, precum şi întreaga teorie a criticismului ca renegare de către fiul slab a întregului lanţ de indivizi sau de momente ce au condus la naşterea sa, în textul de la care pleacă aici Paul de Man, „Despre foloasele şi daunele istoriei pentru viaţă", dar şi în alte scrieri nietzscheene – *Genealogia moralei* (1887), de pildă, unde spiritul modernităţii apare ca o consecinţă a creştinismului resentimentar). Dar Nietzsche se dovedeşte exact istoristul capabil să furnizeze premisele unei stimulative, pentru de Man, abordări antiistoriste şi/ sau anistorice a modernităţii. Trebuie adăugat și că teoreticianul american refuză implicit evoluționismul hegelian atunci când, îmbrățișând paradoxul lui Nietzsche, declară că acea contradicţie ce leagă modernitatea de istorie nu este una de tip dialectic: „Modernitatea şi istoria se leagă una de alta într-un mod bizar şi contradictoriu, care merge dincolo de antiteză şi opoziţie" (*BI*, 151)[2] – fără a ajunge, se înţelege, la sinteză. Evoluţionismul

[1] Paul de Man nu face aici trimiteri concrete, dar în eseul „Lyric and Modernity" îi găseşte vinovaţi de păcatul istorismului genetic pe germanii Hugo Friedrich şi Hans Robert Jauss.

[2] „*Modernity and history relate to each other in a curiously contradictory way that goes beyond antithesis and opposition*."

pesimist al lui Nietzsche pare să ajute mai mult la obţinerea unei definiţii a modernităţii decât evoluţionismul optimist al lui Hegel, în sensul că e mai compatibil cu o viziune mai „modernă" a modernităţii, (post)romantică, de ciclotimie distructiv-regenerativă, perpetuu autodevoratoare (nihilismul activ, eterna reîntoarcere etc.), viziune pe care dialectica hegeliană ascendentă spre victoria spiritului n-ar fi susţinut-o. Când a ales modelul nietzschean pentru întemeierea reflecţiei sale asupra modernităţii, Paul de Man părea să fi avut deja în minte profilul unei entităţi dotate cu o dinamică interioară, ireductibilă la istorie, deşi angajată în dependenţa de ea, căreia i-a căutat apoi un corespondent în istoria filosofiei. O astfel de entitate definită de propria dinamică ar fi putut fi identificată în istoria spiritului, la Hegel, dar teoreticianul american a ales *viaţa* din filosofia vitalistă a lui Nietzsche şi nu e loc de a specula asupra acestei opţiuni mai mult decât prin constatarea că, optând pentru un astfel de prototip al modernităţii, de Man s-a asigurat că-şi defineşte obiectul printr-o schemă ce *nu* implică evoluţia în istorie, ca temporalitate ireversibilă şi ascendentă (antiteza sau opoziţia încununate de sinteză), chiar dacă își reprezintă această schemă ca pe un „lanţ temporal" sau ca pe o „experienţă istorică". Din acest punct de vedere, în pofida delimitărilor faţă de această şcoală operate în al doilea eseu inclus în *Blindness and Insight*, apetenţa completei scoateri din contingent (sau din contextul empiric) a operei are, cel puţin în „Literary History and Literary Modernity", un precedent în școala New Criticism-ului american, iar paradoxul relaţiei „dincolo de" dialectică dintre modernitate şi istorie – unul în imanentismul lui Benedetto Croce. Punerea într-o relaţie reciproc întemeietoare a *modernităţii* cu *istoria* își poate găsi un antecedent în cunoscuta teză croceană despre identitatea dintre *filosofie* şi *istorie* (avatar al identităţii hegeliene dintre filosofie şi timp), de unde esteticianul italian, subversiv totuşi faţă de sistemul hegelian, a dedus apoi şi mai celebra concluzie potrivit căreia orice istorie este o istorie contemporană[1].

Imposibilitatea disocierii modernităţii (a contemporaneităţii, a prezentului) de istorie survine, în eseul demanian discutat aici, în

[1] Benedetto Croce, *La storia come pensiero e come azione*, Bari, Laterza, 1938, p. 5.

aceeaşi logică în care – mai mult sau mai puţin discret împotriva evoluţionismului hegelian sau marxist[1], adică în sensul recuzării oricărei veleităţi progresiste a istoriei spiritului şi a cunoaşterii obiective – îşi forjează de Man conceptele sale supraistorice sinonime cu principiile vitale perpetue, ireductibile la variaţii socio-antropologice. Ecou al amintitei sentenţe croceene privind calitatea necesarmente contemporană a istoriei, Paul de Man ajunge, plecând de la paradoxul interdependenţei dintre modernitate şi istorie şi de la echivalarea acestui paradox cu o definiţie a „propriei noastre modernităţi", să introducă în discuţie conceptul de *literatură*, ca formă de modernitate: „Modernitatea şi istoria par condamnate la convieţuirea într-o relaţie autodistructivă, ce ameninţă supravieţuirea ambelor. Dacă vedem în această situaţie paradoxală o diagnoză a propriei noastre modernităţi, atunci literatura a fost dintotdeauna fundamental modernă" (*BI*, 151)[2]. Dezvoltând, prin descoperirea acestor similitudini, suita *viaţă–modernitate–literatură* şi aflând în arta literară o confirmare a naturii paradoxale a vieţii sau a modernităţii în raport cu istoria, de Man aşază modernitatea şi literatura într-o relaţie de includere, nu de suprapunere: literatura este esenţialmente „modernă", act pur, spontan, dar modernitatea nu este esenţialmente literară; altfel spus, literatura e un caz particular al modernităţii, aşa cum istoria literară va fi văzută, mai departe, ca un caz particular al istoriei generale. Calitatea „modernă" a literaturii (şi implicit relaţia ei cu timpul *qua* istorie) îi este, după Paul de Man, constitutivă acesteia, implicată chiar de actul scrisului, scriitorul experimentând, spre deosebire de istoric (sau de alţi profesionişti ai cercetării), fenomenul imersiunii totale în obiect, *i.e.* în imediatul acţiunii de a scrie: „modernitatea literaturii ne aruncă întotdeauna în faţa unui paradox insolubil. Pe de o parte, literatura are o afinitate constitutivă cu acţiunea, cu actul nemediat şi liber de trecut […]. Istoricul, ca istoric, poate să rămână detaşat de actele colective pe care le consemnează;

[1] În pofida sau în paralel cu proliferarea receptării deconstructivismului american în ton cu liniile mari ale gândirii lui Derrida, inclusiv ca revalorizare a ceea ce însemna gândire de stânga în anii 1960-1970.

[2] „*Modernity and history seem condemned to being linked together in a self-destroying union that threatens the survival of both. If we see in this paradoxical condition a diagnosis of our own modernity, then literature has always been essentially modern*."

limbajul său şi evenimentele pe care le denotă acesta sunt entităţi evident distincte", în schimb, „limbajul scriitorului este într-un fel produsul propriei acţiuni; el este în acelaşi timp istoricul şi agentul propriului limbaj. *Scrisul este ambivalent* fiindcă poate fi considerat deopotrivă *un act şi un proces de interpretare care urmează unui act*, cu care nu coincide. Ca atare, el îşi afirmă şi totodată îşi neagă natura sau specificitatea. Spre deosebire de istoric, scriitorul rămâne profund implicat în acţiune […]. Chemarea modernităţii bântuie întreaga literatură […]. Nicio dare de seamă despre limbajul literar nu poate ignora această persistentă ispită a literaturii de a se împlini într-un moment unic. *Tentaţia imediatului e constitutivă conştiinţei literare şi trebuie inclusă în orice definiţie a specificităţii literaturii*" (*sublinierile mele, T.D.*) (*BI*, 151-152)[1].

Teoreticianul american distinge în celebrul foileton al lui Baudelaire *Pictorul vieţii moderne* (1863) o imagine a modernităţii ca „tensiune latentă" între „instantaneu" şi „repetitiv" („la représentation du présent"[2]), respectiv între modern sau prezent şi istorie sau trecut,

---

[1] „*[T]he modernity of literature confronts us at all times with an unsolvable paradox. On the one hand, literature has a constitutive affinity with action, with the unmediated, free act that knows no past [...]. The historian, in his function as historian, can remain quite remote from the collective acts he records; his language and the events that the language denotes are clearly distinct entities. But the writer's language is to some degree the product of his own action; he is both the historian and the agent of his own language. The ambivalence of writing is such that it can be considered both an act and an interpretative process that follows after an act with which it cannot coincide. As such, it both affirms and denies its own nature or specificity. Unlike the historian, the writer remains so closely involved with action [...]. The appeal of modernity haunts all literature. [...] No true account of literary language can bypass this persistent temptation of literature to fullfill itself in a single moment. The temptation of immediacy is constitutive of a literary consciousness and has to be included in a definition of the specificity of literature.*"

[2] Sintagma baudelairiană este extrasă din următorul pasaj: „*Le passé est intéressant non seulement par la beauté qu'ont su en extraire les artistes pour qui il était le présent, mais aussi comme passé, pour sa valeur historique. Il en est de même du présent. Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent*" [Trecutul este interesant nu doar pentru frumuseţea pusă în lumină de artiştii pentru care el reprezenta prezentul, ci şi ca trecut, pentru valoarea sa istorică. La fel se întâmplă şi cu prezentul. Plăcerea pe care o resimţim din

imagine pe care o consideră „foarte apropiată de cea a lui Nietzsche". Exponenţială pentru de Man este „seducţia" exercitată de prezent asupra scriitorului (e vorba, desigur, de Baudelaire, considerat ipostaza exemplară a scriitorului modern), la care constată un „acut simţ al prezentului ca element constitutiv al oricărei experienţe estetice". Iar această „seducţie" se dovedeşte atât de puternică, încât actul (re)memorării pare că se aplică mai mult prezentului, decât trecutului (*BI*, 156)[1]. De la această etapă a demonstraţiei demaniene care echivalează modernitatea în accepție baudelairiană cu „simţul prezentului" vor pleca disocierile lui Călinescu şi Compagnon. Ideea de modernitate a lui Baudelaire nu exclude însă, după Paul de Man, relaţia cu trecutul sau cu timpul – ca relaţie de „tensiune latentă" sau de „ambivalenţă temporală": „Aceeaşi ambivalenţă temporală îl determină pe Baudelaire să delege oricărei evocări a prezentului termeni precum «représentation», «mémoire» sau chiar «temps», toate acestea deschizând perspective ale distanţei şi ale diferenţei în unicitatea aparentă a clipei" (*BI*, 157)[2]. E vorba de o relaţie ce nu pare conștientă de „incompatibilitatea" dintre trecut și prezent, aşa cum reiese și din interpretarea comentariului baudelairian privitor la tehnica pictorului Constantin

---

reprezentarea prezentului ţine nu numai de frumuseţea care-l poate învălui, ci şi de calitatea sa esenţială de prezent] (Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, reprodus în *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres œuvres critiques*, textes établis avec introduction, relevé de variantes, notes, bibliographie et sommaire bibliographique par Henri Lemaitre, Paris, Garnier, 1962, p. 454).

[1] „*Baudelaire's conception of modernity is very close to that of Nietzsche [...]. It stems from an acute sense of the present as a constitutive element of all aesthetic experience [...]. The paradox of the problem is potentially contained in the formula «représentation du présent», which combines a repetitive with an instantaneous pattern without apparent awareness of the incompatibility. Yet this latent tension governs the development of the entire essay. Baudelaire remains faithful throughout to the seduction of the present; any temporal awareness is so closely tied for him to the present moment that memory comes to apply more naturally to the present than it does to the past*".

[2] „*The same temporal ambivalence prompts Baudelaire to couple any evocation of the present with terms such as «représentation», «mémoire», or even «temps», all opening perspectives of distance and difference within the apparent uniqueness of the instant*."

Guys („reconciliere între impulsul spre modernitate şi nevoia operei de artă de a se împlini în durată" – *BI*, 157-158)[1], şi de un „simţ al totalităţii şi al completitudinii imposibil de atins în afara unei conştiinţe mai ample a timpului" (*BI*, 157)[2], în care „cu cât respingerea precedenţei e mai radicală, cu atât se afirmă mai tare dependenţa faţă de trecut" (*BI*, 161)[3]. Mai departe, etosul lui Baudelaire e sintetizat astfel: el „nu poate pretinde că n-ar fi modern, dar nici nu poate tăia legătura cu înaintaşii săi […]. Nicăieri nu este Baudelaire mai aproape de predecesorul său Rousseau decât în extrema modernitate a ultimelor sale poeme în proză" (*BI*, 162)[4]. În eseul „Lyric and Modernity" de Man va aminti iarăşi despre „statutul ambivalent" al termenului de modernitate (*BI*, 166). Aspectul depedenţei *moderne* de trecut trebuie reţinut – îndeosebi aluzia punctuală la ultimele poeme în proză ale lui Baudelaire, ca dovezi ale legăturii acestuia cu trecutul –, întrucât, în diferite forme de „deviaţionism" conceptual, Matei Călinescu şi Antoine Compagnon îl vor obnubila sau îl vor integra în raţionamente originale, ce se revendică *de la*, dar se şi rup *de* contextul demonstraţiei demaniene, aşa cum voi arăta când mă voi referi la fiecare dintre aceşti doi teoreticieni şi istorici literari care au mers pe urmele lui de Man.

Interpretarea lui Baudelaire este şi ea legată la Paul de Man de interpretarea lui Nietzsche; se remarcă proliferarea aceluiaşi tipar explicativ: aparenta disociere radicală a vieţii (modernităţii) de istorie sau de trecut, urmată de concluzia imposibilităţii ei practice. Însă ambivalenţa dintre modernitate (*qua* literatură) şi istorie, bazată pe o „tensiune latentă", dar şi pe o formă de atracţie irepresibilă, e marcată, la Paul de Man *via* Baudelaire, de „tentaţia modernităţii de a ieşi în afara artei, de nostalgia ei pentru imediat, pentru facticitatea entităţilor care

[1] „*[A] reconciliation between the impulse toward modernity and the demand of the work of art to achieve duration*."

[2] „*[A] sense of totality and completeness that could not be achieved if a more extended awareness of time were not also involved*."

[3] „*The more radical the rejection of anything that came before, the greater the dependence on the past*."

[4] „*[H]e cannot renounce the claim to being modern but also cannot resign himself to his dependence on predecessors […]. Never is Baudelaire as close to his predecessor Rousseau as in the extreme modernity of his latest prose poems*".

sunt în contact cu prezentul şi ilustrează abilitatea eroică de a ignora sau de a uita că acest prezent conţine conştiinţa propriului sfârşit" (*BI*, 158-159)[1]. Dacă literatura este esenţialmente modernă prin tentaţia sa faţă de imediat, cum afirmase anterior de Man, modernitatea ar fi modernă chiar prin divorţul ei constant de literatură. Reconcilierea modernităţii cu trecutul (a prezentului cu reprezentarea sa – deci cu instalarea în durată) se petrece, aşadar, în sfera literaturii (şi, prin extensie, a artei), dar e un proces de scurtă durată, fulgurant. Literatura (arta) ar ilustra tocmai această conjunctură a ajungerii modernităţii şi a istoriei de la disociere radicală la coabitare sau la o interdependenţă tensionată, căci modernitatea, ca obsesie a prezentului *in actu*, tinde neîncetat spre ruperea legăturii ei cu literatura, adică spre „transcenderea opoziţiei dintre acţiune şi formă", spre obnubilarea (uitarea) condiţiei criticist-autoanihilante a prezentului. Literatura ocupă, deci, numai intervalul efemer, momentul de graţie dintre două faze ale disocierii radicale dintre *modernitate* şi *istorie*, când cele două ajung la o fuziune, o ambivalenţă, o combinaţie sau o atingere de moment, pentru a se despărţi apoi şi a relua la infinit ciclul apropierii şi al disocierii. Din această ciclicitate supraistorică a apropierii-şi-disocierii modernităţii (şi a literaturii) de istorie, Matei Călinescu şi Antoine Compagnon vor reţine îndeosebi momentul disocierii modernităţii (şi implicit a modernităţii lui Baudelaire) de istorie (Compagnon mergând până acolo încât va susţine că de Man desparte, după Baudelaire, modernitatea de istorie *qua* timp, când, de fapt, vorbind de rezistenţa modernităţii la istorie, Paul de Man n-o imaginase altfel decât în relaţie cu timpul).

Specificitatea literaturii, ca şi a modernităţii de altfel, ar fi aşadar autonegarea, urmată de anularea autonegării – dar nu într-un timp[2] al

[1] „*[T]he temptation of modernity to move outside art, its nostalgia for the immediacy, the facticity of entities that are in contact with the present and illustrate the heroic ability to ignore or to forget that this present contains the prospective self-knowledge of its end.*"

[2] Reflecţia lui Paul de Man asupra modernităţii şi a literaturii include sau generează şi o gândire asupra temporalităţii, factor definitoriu, fundamental, în teoriile sale – vezi, de pildă, în aceeaşi culegere *Blindness and Insight*, eseul „The Rhetoric of Temporality", unde figurile de limbaj sunt judecate prin prisma temporalităţii lor intrinsece, sau „Form and Intent in the American

istoriei obiective, ci într-o dimensiune mai degrabă internă, subiectivă, a temporalității, similară celei căreia i s-a consacrat filosofia lui Henri Bergson, de la *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei* (1889) până la *Materie şi memorie* (1896), *Gândire şi mişcare* (1934) etc.: „literatura este o entitate care există nu ca un moment unic de autonegare, ci ca o pluralitate de momente care, dacă vreţi, poate fi reprezentată […] ca o succesiune de momente sau ca o durată. Altfel spus, literatura poate fi reprezentată ca mişcare şi este, în esenţă, naraţiunea ficţională a acelei mişcări" (*BI*, 159)[1], fiindcă „[î]ndată ce Baudelaire trebuie să înlocuiască momentul unic al invenţiei, conceput ca un act, cu o mişcare succesivă care presupune cel puţin două momente distincte, el intră într-o lume ce asumă profunzimile şi complicaţiile unui timp articulat, o interdependenţă între trecut şi viitor care interzice oricărui prezent posibilitatea de a mai lua ființă. Cu cât respingerea celor întâmplate în trecut e mai radicală, cu atât creşte dependenţa de trecut" (*BI*, 161)[2]. Deşi numele lui Bergson nu este invocat de Paul de Man în acest eseu, literatura şi/ sau modernitatea ocupă aici locul memoriei din teoriile bergsoniene[3] şi presupun(e) o accepţie a timpului ca durată.

New Criticism", care lansează o discuție de inspirație fenomenologică despre „labirintul temporal al interpretării" textului literar.

[1] *„[L]iterature is an entity that exists not as a single moment of self-denial, but as a plurality of moments that can, if one wishes, be represented […] as a succession of moments or a duration. In other words, literature can be represented as a movement and is, in essence, the fictional narration of this movement*."

[2] *„As soon as Baudelaire has to replace the single instant of invention, conceived as an act, by a successive movement that involves at least two distinct moments, he enters into a world that assumes the depths and complications of an articulated time, an interdependence between past and future that prevents any present from ever coming into being. The more radical the rejection of anything that came before, the greater the dependence on the past.*"

[3] Modul în care comentează Gilles Deleuze concepția lui Bergson asupra memoriei seamănă, de altfel, considerabil cu felul în care discută despre modernitate și literatură Paul de Man, pornind de la sintagma baudelairiană „la représentation du présent". Aceeaşi relaţie ambivalentă dintre prezent şi trecut distinge la Bergson exegetul său: „maniera în care durata se deosebeşte de o serie discontinuă de momente ce se repetă, identice lor înşile, trebuie exprimată în două feluri: pe de o parte «momentul următor conţine întotdeauna, pe lângă momentul precedent, şi amintirea pe care acesta i-a

Dacă modernitatea îşi conţine negaţia prin imposibilitatea divorţului radical de trecut (privirea critică asupra trecutului însemnând, totodată, critica sinelui şi a prezentului), dar îşi transcende această autonegaţie prin propensiunea spre „uitarea" acestei fatalităţi, atunci şi literatura îşi conţine negaţia prin tendinţa sa către non-artă: „Baudelaire afirmă clar că atracţia unui scriitor pentru tema sa – care e şi atracţia pentru o acţiune, o modernitate şi o *semnificaţie* autonomă presupus existente în afara limbajului – este în primul rând o atracţie pentru ce nu e artă" (*BI*, 159)[1], „specificitatea literaturii" fiind, ca atare, tocmai „inabilitatea de a rămâne fidelă specificităţii sale" (*BI*, 159[2]). Însă această tendinţă e zădărnicită, la rândul ei, de imposibilitatea – „inabilitatea" – literaturii de a fi cu adevărat modernă în „domeniul ei autonom", separat de modernitate. Proprie literaturii şi scriitorului ar fi, deci, tocmai această condiţie „perpetuu nesatisfăcută" („never with genuine appeasement" – *BI*, 162) a tendinţei spre prezent ca spre un afară-din-literatură, căci scriitorul, neputând fi doar autorul unor acte spontane, nu poate fi, ca atare, cu adevărat modern.

Modernitatea respinge deci literatura, însă pentru a-i transfera durată. Modernitatea prezentifică, îngheaţă în act, dar şi istoricizează. În aceeaşi ordine de idei, literatura se desparte mereu de modernitate prin actul reprezentativ al scrisului (care scoate prezentul din condiţia sa, obligându-l, prin repetare şi înregistrare, să devină trecut), dar nu poate *dura* numai în istorie, de unde tentaţia părăsirii scrisului şi a întoarcerii la actul pur. Aşadar „[c]hemarea continuă a modernităţii, dorinţa de a ieşi din literatură și de a se îndrepta spre realitatea momentului, iese

---

lăsat-o» [citatul e din *Pensée et Mouvement*, *n.m., T.D.*]; pe de altă parte, cele două momente se contractă sau se condensează unul într-altul, fiindcă primul n-a dispărut încă atunci când următorul apare. Există deci două memorii sau două aspecte ale memoriei indisolubil legate, memoria-amintire şi memoria-contracţie. ([…] «prezentul» care durează se divide cu fiecare «moment» în două direcţii, una orientată şi dilatată spre trecut, alta contractată, contractându-se spre viitor)" (Gilles Deleuze, *Le bergsonisme* [1966], Paris, Presses Universitaires de France, 2011, pp. 45-46).

[1] *„Baudelaire states clearely that the attraction of a writer toward his theme – which is also the attraction toward an action, a modernity, and an autonomous* meaning *that would exist outside the realm of language – is primarily an attraction to what is not art."*

[2] *„[T]his specificity [of literature] is defined by its inability to remain constant to its own specificity."*

biruitoare şi, în schimb, întorcându-se asupra ei înseși, naşte repetarea şi continuarea literaturii. Astfel, modernitatea, care fundamental este o îndepărtare de literatură şi o respingere a istoriei, acţionează şi ca principiul care conferă literaturii durată şi existenţă istorică" (*BI*, 162)[1]. (Despărţirea, prin literatură, de acea modernitate identificată cu realul (prezentul) tehno-civilizaţional al unei epoci va explica şi apariţia aşa-numitei modernităţi estetice, în lucrarea lui Matei Călinescu despre „feţele" modernităţii.)

Teza disocierii sau a coabitării tensionate dintre *modernitate* (ca propensie spre act, ca acţiune, ca prezent şi chiar ca „realitate" – „realitate a momentului" – *BI*, 162) şi *literatură* (sau dintre modernitatea soci(et)ală şi cea estetică, la Matei Călinescu) se instalează aparent pe un fond autonomist, în care literatura, deşi apropiată de modernitate prin actul scrisului (care înseamnă act instantaneu, dar și fixarea prezentului în durată – „la représentation du présent"), ocupă totuși un domeniu al său, abia efemer intersectabil cu modernitatea. Iar propria specificitate obligă literatura la o disociere-revenire perpetuă *de* şi *spre* modernitate. Tentaţia atingerii literaturii cu modernitatea e ilustrată și totodată fatal negată în actul scrisului; literarul se ridică permanent din cenuşa istoriei pentru a curta momentul alfa, actul spontan, prezentul modern etc., dar şi modernitatea, la rândul său, istoricizează literarul prin faptul că-l obligă mereu să „recadă" asupra sa, punându-şi întrebarea asupra specificităţii sale. Autonomia literaturii ar fi, așadar, ilustrată tocmai de neputinţa ei de a rămâne fie în permanent divorţ, fie în permanentă coabitare cu modernitatea. Această pendulare anxioasă („never with genuine appeasement") între disociere şi coabitare, această frustrare continuă dă seama, la Paul de Man, de natura literaturii[2]: o dinamică

[1] „*The continuous appeal of modernity, the desire to break out of literature toward the reality of the moment, prevails and, in its turn, folding back upon itself, engenders the repetition and continuation of literature. Thus, modernity, which is fundamentally a falling away from literature and a rejection of history, also acts as the principle that gives literature duration and historical existence*."

[2] Imaginea demanianã a fenomenului literar ca entitate paradoxală – ca tensiune latentă (și chiar ca „dialectică") a instanțelor, ca proces sau ca efect al circularității hermeneutice – se regăsește și în reinterpretarea inovatoare a formalismului newcriticist şi a teoriilor pentru care opera de artă reprezenta o unitate naturală, „vie", autonomă, rezultată din armonia părţilor, din mai sus

infinită între autoafirmare şi autonegare. Şi o teză de a cărei circularitate (căci, ori literatura e autonomă pentru că afirmă şi neagă, fuge şi revine, la nesfârşit, *din* şi *în* această relaţie de dependenţă perpetuu nesatisfăcută cu modernitatea, ori literatura e perpetuu nesatisfăcută, ambivalentă ş.cl. pentru că nu-şi găseşte niciunde perechea) teoreticianul american nu pare deranjat[1].

Cel mai bine defineşte însă Paul de Man literatura recurgând la metafora (simili-derrideană) a „zborului" şi a revenirii („*return*"/ „*reprise*") literaturii la propria specificitate: „nerăbdarea cu care [eul literar baudelairian redat în *Pictorul vieţii moderne* prin „le moi insatiable du non-moi"[2]] încearcă să se îndepărteze de propriul centru" (*BI*, 159)[3] e totuna cu a spune că „literatura mai întâi se desprinde de sine pentru ca apoi să revină la sine" (*BI*, 160)[4]. Această descentrare a literaturii este explicată de Paul de Man printr-o derealizare progresivă a temelor modernităţii: „Aceste teme devin din ce în ce mai puţin concrete şi substanţiale […]. Cu cât devin mai realiste şi mai descriptive, cu atât sunt mai abstracte şi cu atât e mai evanescent reziduul de semnificaţie existent dincolo de specificitatea lor, ca limbaj şi ca *semnificant*" (*BI*, 159-160)[5]. Curios este că tocmai această interpretare a modernităţii lirice – ca mers de la reprezentabil spre nonreprezentabil („*nothingness*", „*only linguistic existence*"), pe linia Baudelaire–Mallarmé – i-o va reproşa

amintitul eseu „Form and Intent in the American New Criticism" – *BI*, 27-32; *cf.* Christopher Norris, *Deconstruction…*, *op. cit.*, p. 22.

[1] După Rorty, ideea caracterului (auto)distructiv al literaturii ca inabilitate de a se sustrage propriei condiţii i-ar fi fost inspirată lui Paul de Man de „exaltările" tânărului Heidegger (vezi Richard Rorty, *op. cit.*, p. 100), iar tonul disperat al lui Paul de Man şi exaltarea pricinuite de curajul „propriei lipse de speranţă" a literaturii au fost puse în antiteză cu tonul ludic al deconstructivismului de tip Derrida. Mai empatic la cauza disperărilor antimoderne decât faţă de optimismul modernilor, Antoine Compagnon a moştenit, pare-se, temperamentul teoreticianului american, nu pe al francezului.

[2] Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 464.

[3] „*[T]he impatience with which it [the «moi insatiable de non-moi»] tries to move away from its own center*".

[4] „*[L]iterature first moves away from itself and then returns*".

[5] „*These themes become less and less concrete and substantial […]. The more realistic and pictorial they become, the more abstract they are, the slighter the residue of meaning that would exists outside their specificity as mere language and mere* significant."

Paul de Man lui Hugo Friedrich în eseul „Lyric and Modernity". Şi mai bizar este că Paul de Man foloseşte aici tocmai ideea genetic-evoluţionistă a devenirii („temele *devin*…"), pe care-şi propune să o combată în aceste două eseuri din *Blindness and Insight*. În orice caz, el apelează la figura descentrării nu în sens evolutoriu (căci ea ar ilustra doar o „succesiune aparentă şi metaforică"), ci ca la un trop capabil să sintetizeze statutul aporetic, instabil, al literaturii, care zboară dincolo de sine pentru a reveni dincoace, la specificitatea ei, pierzând şi recâştigându-şi neîncetat substanţa, însă fără a putea depăşi această dinamică. De unde şi o imagine a literaturii „de neconceput în lipsa unei *pasiuni* pentru modernitate", dar care „pare să opună din interior o subtilă *rezistenţă* în faţa acestei pasiuni" (*sublinierile mele, T.D.*) (*BI*, 154).

Merită remarcat apoi faptul că, deşi una dintre mizele implicite ale eseului „Literary History…" este identificarea, în marginea discuţiei despre modernitate şi istorie, a unei esenţe („natură distinctă" – *BI*, 161; „caracter distinct" – *BI*, 162) a literaturii, aceasta nu poate fi înţeleasă, la Paul de Man, independent de modernitate. Modernitatea, ca „tensiune latentă", ca relaţie de „pasiune"–„rezistenţă" faţă de istorie, explică pentru el *şi* ce este literatura: „Caracterul distinct al literaturii se manifestă astfel ca o inabilitate de a părăsi o condiţie resimţită ca insuportabilă"[1], atitudinea scriitorului modern fiind, cum am arătat deja, neputinţa de a renunţa la modernitate şi totodată dependenţa sa de predecesori (*BI*, 162). Această definiţie a literaturii propusă de Paul de Man nu este însă câtuşi de puţin o definiţie autonomistă, care să sublinieze unicitatea obiectului său, ci o definiţie prin care literaturii i se confirmă statutul de caz particular al modernităţii, iar în sens mai larg, nietzschean, de caz particular al vieţii[2]. Se poate comenta, în acest punct

[1] „*The distinctive character of literature thus becomes manifest as an inability to escape from a condition that is felt to be unbearable.*"

[2] Totuşi, în altă parte, Paul de Man răscumpără întrucâtva acest statut ancilar al literaturii, făcând din ea „subiectul principal al filosofiei şi un model pentru tipul de adevăr căutat de aceasta", în vreme ce filosofia pare să fi rămas „o reflectare fără sfârşit asupra distrugerii sale de către literatură": „*literature turns out to be the main topic of philosophy and the model for the kind of truth to which it aspires […]. Philosophy turns out to be an endless reflection on its own destruction at the hands of literature*" (*Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 115).

al reflecţiei demaniene, că această „specificitate" a literaturii de a fi, în fond, un fapt *de viaţă* nu aduce un câștig cognitiv notabil, dovedindu-se în bună măsură o caracterizare tautologică (totuna cu a spune că literatura e un fapt *al omului*), însă nu acesta este lucrul care trebuie subliniat aici în primul rând. Ce trebuie observat este mai degrabă interesul teoreticianului american pentru extinderea performanţei descriptive şi explicative a cuplului aporetic „pasiune"–„rezistenţă", identificat în acest eseu cu modernitatea (un cuplu, de altfel, exemplar pentru acel etos sacrificial, marcat de pierdere şi renunţare, atribuit lui Paul de Man de comentatorii săi), extindere operată chiar cu riscul de a înstrăina sau de a subordona conceptul de literatură altor sfere a cunoaşterii.

Dacă mai bine de două treimi din „Literary History and Literary Modernity" sunt consacrate, aşadar, caracterului ambivalent, subversiv, dar totodată frustrat al literaturii *qua* modernitate în relaţia ei cu istoria (o regândire, în fond, a binomului clasic tradiţie–modernitate în contul unei dinamici interne imaginate aparent fără serviciile dialecticii, adică într-un regim non-evoluţionist), de Man *comes to his point* în ultimele trei pagini ale eseului şi se întreabă dacă „e posibilă o istorie a unei entităţi auto-contradictorii aşa cum este literatura" în termenii expuşi de el. Concluziile eseului nu răspund afirmativ sau negativ interogaţiilor lansate, însă un aport substanţial la regândirea obiectului îl reprezintă certitudinea gânditorului american că felul în care se studiase până atunci literatura – istorismul pozitivist, ca o colecţie de „realităţi" sau de „date empirice" exterioare operei literare (*BI*, 163, 165), pe de o parte, iar pe de alta, teoriile de semn opus care, de la formalism la structuralism, vânează interioritatea (*literaritatea*) operei, însă tot pentru a o reduce la o colecţie de date pozitive – eludează specificitatea disciplinei, ocupându-se mai curând de „ce nu este literatura" (*BI*, 162-163).

La prima vedere, Paul de Man foloseşte optica unui antipozitivist (istoria literară nu e o colecţie de date empirice) dublat de un antigenetist (istoria literară nu e o structură parentală în care antecesorii îşi nasc descendenţii). Dar problema sa pare să fie nu aceea că viziunea pozitivist-genetică asupra literaturii creează o imagine falsă asupra evoluţiei literaturii, ci că însăşi ideea de evoluţie a literaturii creează o imagine falsă asupra literaturii. Întregul efort al profesorului american de a funda o teorie a istoriei literare pe imaginea reconstruită a obiectului său – literatura – trădează un demers esenţialist care caută să

surprindă mai curând natura literaturii, decât metoda optimă de reflectare a acesteia într-un metalimbaj de tip istoriografic. Căci tipurile de istorie literară incriminate n-ar izbuti să descrie adecvat literatura tocmai fiindcă nu înţeleg *ce este* literatura, aşa cum nu înţeleg, de fapt, *ce este* istoria (în final, conchizând că trebuie regândită însăşi noţiunea de timp). Paul de Man rămâne, în fond, un gânditor esenţialist: el este convins că literatura are o specificitate, dar nu aceea pe care alţii (formaliştii, structuraliştii etc.) pretind că au găsit-o. Iar la Paul de Man, această specificitate a literaturii (şi a modernităţii deopotrivă, conform perechii euristice modernitate–literatură exploatate în acest eseu) nu e static-stabilă („*steady*"), ca „literaritatea" formaliştilor sau a structuraliştilor, ci de o stabilitate „fluctuantă" („*steady fluctuation*"), prinsă într-un cadru etern mobil, a cărui nestatornicie se consumă între doi poli: aici-ul şi dincolo-ul de sine, prezentificarea şi paseizarea, actul spontan şi reprezentarea lui intrată în durată, tentaţia de a părăsi literatura în favoarea modernităţii şi fatalitatea reîntoarcerii la ea.

Paul de Man subliniază, prin urmare, că definiţia propusă de el literaturii *qua* modernitate nu trebuie percepută ca o definiţie temporalistă sau istori(ci)stă, ci drept una metaforică, în care entităţile sunt presupuse a exista simultan, definiţie care coabitează dificil atât cu conceptul de istorie a literaturii, cât şi cu acela de istorie a modernităţii: „Descriind literatura, din punctul de vedere al conceptului de modernitate, ca fluctuaţia stabilă a unei entităţi dinspre şi către propriul său mod de a fi, am insistat asupra faptului că această mişcare *nu se întâmplă într-o secvenţă propriu-zisă de timp*; s-ar putea spune că este mai degrabă o metaforă care reprezintă drept o secvenţă [de timp] ceea ce în realitate se întâmplă ca o *juxtapunere sincronică*" (*sublinierile mele, T.D.*). Şi, mai departe: „cele trei momente, zborul, revenirea şi apoi punctul de cotitură în care zborul [dinspre] se preschimbă în întoarcere [către] sau viceversa *există simultan* la nivele ale semnificaţiei care sunt atât de întrepătrunse încât nu pot fi gândite separat" (*sublinierile mele, T.D.*) (*BI*, 163)[1], fiindcă „termeni ca «după» şi «urmează» nu desemnează

[1] „*In describing literature, from the standpoint of the concept of modernity, as the steady fluctuation of an entity away from and toward its own mode of being, we have constantly stressed that this movement does not take place as an actual sequence in time; to represent it as such is merely a metaphor making a sequence out of what*

momente în diacronie, ci sunt pure *metafore* ale duratei" (*BI*, 159)[1]. Şi de Man insistă mai departe: „Nu e ca şi cum un text literar […] s-ar îndepărta pentru o perioadă de timp de centrul său şi ar reveni apoi la el, propunându-şi la un moment anume să revină la punctul de plecare. Aceste mişcări imaginare între puncte ficţionale nu pot fi localizate, datate şi reprezentate ca făcând parte din geografia evenimentelor într-o istorie genetică" (*BI*, 163)[2]. El refuză, ca atare, să-și reprezinte literatura ca „eveniment" („event")[3], preferând s-o judece ca „entitate" („entity"), adică non-secvenţial – motiv capital de a refuza istorismul genetic.

Se pune însă întrebarea cum se împacă totuşi concepţia modernităţii ambivalente în raport cu istoria (durata) cu această contestare a istoriei literare vinovate de a gândi „în secvenţe de timp". Pe de o parte, limbajul (literatura) e presupus a fi definit de o anume relaţie (autocontradictorie, ambivalentă etc.) cu istoria; pe de altă parte, metalimbajul (istoria literară) e criticat atunci când își reprezintă, în termenii istorismului genetic, evoluţia fenomenului literar în timp real. Şi pentru ca lucrurile să fie mai complicate, Paul de Man afirmă că imaginea lui despre modernitate *qua* literatură (mişcarea *dinspre… înspre* sine, centripetismul şi centrifugismul literaturii în raport cu modernitatea şi cu propria specificitate) nu trebuie înţeleasă ca secvenţă de timp, ci ca metaforă a unei juxtapuneri sincronice – deşi, anterior, chiar decuparea actului de a scrie în două momente succesive (instantaneul şi reprezentarea consecutivă lui: „la représentation du présent") se întemeia pe existenţa

---

occurs in fact as a synchronic juxtaposition. […] the three moments of flight, return, and the turning point at which flight changes into return or vice-versa, exist simultaneously on levels of meaning that are so intimately intertwined that they cannot be separated."

[1] „*[T]erms such as «after» and «follows» do not designate actual moments in a diachrony, but are used purely as* metaphors *of duration.*"

[2] „*Things do not happen as if a literary text […] moved for a certain period of time away from its center, then turned around, folding back upon itself at one specific moment to travel back to its genuine point of origin. These imaginary motions between fictional points cannot be located, dated, and represented as if they were places in a geography of events in a genetic history.*"

[3] Concept care, fapt elocvent pentru istoria conceptelor, caută să-şi facă o carieră astăzi (*cf.* Terry Eagleton, *The Event of Literature*, New Haven and London, Yale University Press, 2012).

unui timp fizic, procesual. Noutatea viziunii lui Paul de Man asupra modernităţii *qua* literatură emana chiar din constatarea imposibilităţii ruperii complete a modernităţii (şi a literaturii) de istorie ca trecut. Dar dacă fluctuaţia (zborul) *dinspre… înspre* sine a(l) modernităţii şi a(l) literaturii nu se întâmplă într-un timp fizic, ci într-o simultaneitate ideală, într-un du-te vino desemantizat temporal, atunci se impune revizuirea întregii arhitecturi care fundamentase anterior relaţia dintre modernitate/ literatură şi istorie (inclusiv conceptul nietzschean de istorie, de la care se plecase) şi trebuie explicat de ce în prima parte a eseului demanian relaţia dintre modernitate şi istorie se consuma într-un timp diacronic, secvenţial (vezi „lanţul temporal" care le unea într-un „destin comun"), iar în a doua parte, literatura, tot ca fapt al modernităţii, îşi pierde complet caracterul diacronic, lăsându-se definită doar prin metafora juxtapunerii sincronice de „momente" interşanjabile în imanenţa actului de creaţie.

Apoi, dacă această dinamică internă a modernităţii (literaturii) n-are de-a face cu istoria sau cu temporalitatea ca diacronie, fiind mai degrabă o metaforă a afirmării şi a negării în simultaneitate, atunci originalitatea interpretării demaniene, aşa-zisul paradox al modernităţii în relaţia ei cu istoria, pierde din consistenţă – de vreme ce nu se mai poate vorbi de angoasa unui prezent (act) oricând transformabil în trecut (reprezentarea actului), a unui prezent bântuit atât de urgența afirmării calităţii lui de prezent, cât şi de inerența căderii în trecut. Tensiunea schemei secvenţialiste – unde modernitatea primea substanţă în contul unor sentimente exclusiv şi eminamente temporale, *nostalgia* şi *melancolia*, şi al conştiinţei critice aplicate unui prezent minat de inevitabilitatea paseizării – dispare complet în această schemă simultaneistă.

În fine, dacă chestionarea duratei reflectate în creaţia literară (*qua* limbaj) are un precedent incontunabil în filosofia lui Henri Bergson, chestionarea temporalităţii specifice istoriei literare (a metalimbajului) pe ce se sprijină? Fiindcă aceasta este, înainte de toate, miza demersului demanian din acest eseu şi ea poate fi adăugată altor proiecte de a disocia limbajul de metalimbaj, din alte domenii ale cunoașterii (vezi în acest sens contribuţiile logicianului Alfred Tarski).

Teoreticianul american al literaturii încearcă, prin urmare, să arate că ideea unei istorii literare preocupate să descompună diacronic metafora zborului literaturii *dinspre* şi *înspre* sine este cu neputinţă de admis din cauza naturii diferite a temporalităţilor sub auspiciile cărora funcţionează cele două domenii, istoria şi literatura (ficţiunea): „Ar fi greşit să ne gândim la istoria literară ca la o naraţiune diacronică a mişcării fluctuante pe care am încercat s-o descriem. O astfel de naraţiune nu poate fi decât metaforic reprezentată, iar istoria nu e ficţiune" (*BI*, 163)[1]. Totuşi Paul de Man acceptă că literatura este o „entitate susceptibilă de o descriere istorică", dar atrage atenţia că „literatura există în acelaşi timp în modurile erorii şi al adevărului; ea îşi trădează şi totodată se supune propriului fel de a fi" (*BI*, 163-164)[2]. Existenţa literaturii ca eroare-şi-adevăr pare legată de acea autocontradicţie sau ambivalenţă a literaturii *qua* modernitate-şi-istorie, aproximată metaforic prin zborul modernităţii/ literaturii *dinspre* şi *înspre* sine şi de capacitatea (sau inaptitudinea) ei de a (nu)-şi chestiona neîncetat „propriul fel de a fi" (*BI*, 165). Într-un mod similar „privirii critice" a lui Nietzsche, care cuprinde în acelaşi gest trecutul şi prezentul, s-ar afirma, deci, şi „adevărul şi falsul cunoaşterii pe care literatura îl revelează scrutându-se pe sine" (*BI*, 164)[3]. În orice caz, cert este că această condiţie de existenţă a literaturii ca simultaneitate de adevăr şi eroare sau ca zbor *de la* şi *spre* sine, implică, la Paul de Man, respingerea reprezentării genetice a istoriei literare: „Relaţia dintre adevăr şi eroare prevalentă în literatură nu poate fi reprezentată genetic, de vreme ce adevărul şi eroarea există simultan, împiedicând-o astfel pe una să existe fără cealaltă" (*BI*, 164-165)[4]. Cauza este tocmai stabilitatea fără evoluţie („steady fluctuation") a literaturii, subminarea oricărei

[1] *„[I]t would be a mistake to think of literary history as the diachronic narrative of the fluctuating motion we have tried to describe. Such a narrative can be only metaphorical, and history is not fiction."*

[2] *„[L]iterature exists at the same time in the modes of error and truth; it both betrays and obeys its own mode of being."*

[3] *„[T]he truth and the falsehood of the knowledge literature conveys about itself"*.

[4] *„The relationship between truth and error that prevails in literature cannot be represented genetically, since truth and error exist simultaneously, thus preventing the favoring of one over the other."*

intenţii de fixare, dar şi de devenire a entităţii literare, situaţie care face imposibilă cartografierea ei pozitivă, ştiinţifică, cerând o altă abordare, pe care de Man crede că a găsit-o în relaţia ei constitutivă cu conceptul de modernitate: „Dacă literatura ar fi împăcată cu propria definiţie, ar fi putut fi studiată cu metode mai curând ştiinţifice decât istorice. Cum acest lucru nu se întâmplă, cum entitatea îşi pune ea însăşi sub semnul întrebării statutul ontologic, suntem obligaţi să ne predăm istoriei. Visul structuralist despre o ştiinţă a formelor literare se bazează pe o astfel de stabilitate şi tratează literatura de parcă mişcarea fluctuantă a unei auto-definiri eşuate n-ar face parte chiar din limbajul său. Iată de ce formalismul structuralist eludează sistematic o componentă necesară a literaturii pentru care termenul de «modernitate» nu e, până la urmă, un nume aşa de rău" (*BI*, 164)[1]. Ofensiva sa împotriva istorismului mistificator, care trunchiază literatura tăind-o în două şi fixând-o ba din interior (formalismul, structuralismul), ba din exterior (pozitivismul, genetismul)[2], reafirmă caracterul aporetic al acesteia: „Putem oare imagina o istorie literară care să nu falsifice literatura rătăcindu-ne *înăuntrul* sau *înafara* ei, care să poată confirma peste tot aporia literaturii, care să dea seama în acelaşi timp de adevărul şi de falsitatea cunoaşterii pe care literatura o revelează scrutându-se pe sine, care să distingă riguros între limbajul metaforic şi cel istoric şi să dea seama de modernitatea literară şi deopotrivă de istoricitatea acesteia?" (*BI*, 164)[3]. Deşi el însuşi lansase

[1] „*If literature rested at ease within its own self-definition, it could be studied according to methods that are scientific rather than historical. We are obliged to confine ourselves to history when this is no longer the case, when the entity steadily puts its own ontological status into question. The structuralist goal of a science of literary forms assumes this stability and treats literature as if the fluctuating movement of aborted self-definition were not a constitutive part of its language. Structuralist formalism, therefore, systematically bypasses the necessary component of literature for which the term «modernity» is not such a bad name after all*".

[2] Este posibil ca acest reproş demanian să vină pe urmele criticii heideggeriene şi în consens cu critica derrideană a dualismului metafizicii occidentale de sorginte platoniciană, cantonate în disocierea subiectului de obiect, a realului de aparent etc.

[3] „*Could we conceive a literary history that would not truncate literature by putting us misleadingly* into *or* outside *it, that would be able to maintain the literary aporia throughout, account at the same time for the truth and the falsehood of the knowledge*

definiţia metaforică a literaturii, Paul de Man o făcuse, aşadar, tocmai pentru a atrage atenţia asupra faptului că ea nu este operativă şi în metalimbajul istoriografic; această definiţie ar surprinde bine „modernitatea" literară şi condiţia ei de „entitate susceptibilă de a fi descrisă istoric", dar n-ar ajuta şi la identificarea unui concept adecvat de naraţiune istorică/ istoriografică. Pentru asta, teoreticianul american are nevoie de o critică mai radicală şi mai extinsă a istorismului, de la nivelul istoriei literare evoluţionist-genetice până la cel al istoriei în sine şi, de aici, chiar de o critică a noţiunii de timp: „În mod evident, o astfel de concepţie ar însemna revizuirea noţiunii de istorie şi, dincolo de ea, a noţiunii de timp pe care se bazează ideea noastră de istorie. Aceasta ar însemna, de pildă, abandonarea prejudecăţii acelui concept de istorie ca proces generativ pe care l-am găsit la lucru în textul lui Nietzsche […], a istoriei ca ierarhie temporală, similară unei structuri parentale în care trecutul joacă rolul unui antecesor care naşte, într-un moment de prezenţă nemediată, un viitor capabil să repete la rândul lui acelaşi proces generativ. […] Nevoia de a revizui temelia istoriei literare poate părea o întreprindere descurajant de vastă; sarcina pare cu atât mai dificilă dacă ne gândim că istoria literară ar putea fi, în fapt, paradigmatică pentru istorie în general câtă vreme omul însuşi, ca şi literatura, poate fi definit drept o entitate aptă să-şi pună sub semnul întrebării modul de existenţă" (*BI*, 164-165)[1].

Lăsând deoparte această intenție de revizuire fundaţională titanică şi, întrucâtva, utopică spre care îl duce dorinţa de a identifica o metodă

literature conveys about itself, distinguish rigorously between metaphorical and historical language, and account for literary modernity as well as for its historicity?"

[1] *„Clearly, such a conception would imply a revision of the notion of history and, beyond that, of the notion of time on which our idea of history is based. It would imply, for instance, abandoning the pre-assumed concept of history as a generative process that we found operative in Nietzsche's text […] of history as a temporal hierarchy that resembles a parental structure in which the past is like an ancestor begetting, in a moment of unmediat presence, a future capable of repeating in its turn the same generative process. […] The need to revise the foundation of literary history may seem like a desperately vast undertaking; the task appears even more disquieting if we contend that literary history could in fact be paradigmatic for history in general, since man himself, like literature, can be defined as an entity capable of putting his own mode of being into question."*

istori(ografi)că optim adecvată obiectului numit literatură, dar şi propriului statut disciplinar al istoriei, Paul de Man reuşeşte să lanseze aici o interogaţie fertilă la adresa istoriei literare, însă numai delimitând-o de imaginea pe care el însuşi o crease literaturii *qua* modernitate ambivalentă în raport cu istoria. Una peste alta, istoria genetică îşi serveşte deficitar obiectul pentru că ratează aporia simultaneistă a literaturii, care nu e reprezentabilă genetic (evolutoriu, (de)compozabil în secvenţe de timp), însă nici conştientizarea acestei specificități a literaturii nu garantează reuşita demersului istori(ografi)c, căci „istoria nu e ficţiune" şi nu se supune legilor de existenţă ale literarului. Practic, tot efortul său de a defini literatura *qua* modernitate pare să fi fost alimentat de voinţa de arăta mai temeinic cum *nu* trebuie concepută istoria literară – anume ca literatură, anume ca modernitate. Ridicând aceste probleme, Paul de Man îşi încheie eseul cu o morală laconică, afirmând că adevărata istorie (inclusiv literară) ar trebui să plece de la sau să se mărginească la interpretare de text: „bazele cunoaşterii istorice nu sunt faptele empirice, ci textele scrise" (*BI*, 165)[1].

Dincolo de obiectivele punctuale şi de morala lui, străluceşte, în acest eseu, haloul delegat literaturii. Identificarea ei cu modernitatea vine, la Paul de Man, dintr-o euforie a speculaţiei care încântă, dar se şi expune criticilor mai puţin dispuse să admită pertinenţa reală a unor astfel de echivalenţe. În orice caz, modul în care de Man transportă, cu toate riscurile generalizării, tensiunea dintre istorie şi modernitate spre fenomenul literar va fi deosebit de stimulativ în câmpul teoriei literare din ultimele decenii. Imaginea unei entităţi – fie ea literatura – „de neconceput în lipsa unei pasiuni pentru modernitate", dar care, în acelaşi timp, „pare să opună din interior o subtilă rezistenţă în faţa acestei pasiuni" (*BI*, 154)[2] se va perpetua atât în viziunea lui Matei Călinescu asupra modernităţii din *Feţele modernităţii* şi din *Cinci feţe ale modernităţii*, cât şi în cea a lui Antoine Compagnon, la care va migra dinspre teoria modernităţii din *Cele cinci paradoxuri ale modernităţii* spre teoria antimodernităţii din *Antimodernii*. Această relaţie de „pasiune"–

[1] *„[T]he bases for historical knowledge are not empirical facts but written texts"*.

[2] *„Literature, which is inconceivable without a passion for modernity, also seems to oppose from the inside a subtle resistance to this passion."*

„rezistenţă" între două entităţi – calificată deseori de Paul de Man drept „ambivalentă", „contradictorie" sau „paradoxală" – va fi invocată, la descendenţii săi mai mult sau mai puţin fideli ori recunoscuţi, ca ramă comună unor structuri conceptuale diverse. Ideea alianţei constitutive dintre literatură şi modernitate, alianţă manifestă în actul scrisului ca act spontan, dar care presupune, în acelaşi timp, şi disocierea modernităţii, ca pulsiune prezenteistă, de literatură[1], ca formă de reprezentare şi, deci, de paseizare a actului spontan, se regăseşte din plin la Matei Călinescu, în teoria modernităţii estetice ca antagonistă a modernităţii sociopolitice. Chiar interpretarea speţei Baudelaire plecând de la *Pictorul vieţii moderne*, speţă „reprezentativă", după de Man, pentru „atitudinea

[1] „Omul tehnologic", susţine la un moment dat Paul de Man, este „omul antiliterar" (*BI*, 155). În istoriografia literară europeană exista deja, în acest sens, precedentul pătrunzătoarei diagnoze formulate de Marcel Raymond în *De la Baudelaire la suprarealism* pornind de la recuzita maşinistă a literaturii de avangardă. (Im)posibilitatea referentului tehnologic de a deveni *poetic* era chestionată astfel: „omul nu poate grăbi activitatea obscură a inconştientului, iar maşinile se demodează; ele aparţin unei categorii de creaţii a căror unică raţiune de existenţă e să fie înlocuite şi perfecţionate. Întreaga desfăşurare a vieţii noastre se accelerează, însă nu şi ritmul interior al duratei noastre, astfel încât «randamentul» poetic al maşinii va rămâne totdeauna inferior. Fără îndoială, plugul şi secera te pot duce cu gândul la infinit; de ce mâine sau poimâine, n-ar veni rândul dinamului să o facă? Fiindcă va fi mort ori nerecunoscut. Bineînţeles, dacă progresul material nu-şi va încetini ritmul" (Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism* [1940], în româneşte de Leonid Dimov, studiu introductiv de Mircea Martin, Bucureşti, Editura Univers, 1970, pp. 303-304). Nu e vorba de o recuzare pe temeiuri esenţialiste a maşinii – care ar fi inaptă prin natură de a deveni obiect al poeziei –, ci de o judecată ce constată efectele intensificării fluxului de producţie asupra psihologiei umane, singura aptă să „poetizeze" realitatea. Ciclul perpetuei, dar şi mult mai rapidei înnoiri aduse de epoca modernă nu dă omului răgazul coabitării cu „maşina", nu permite instalarea acesteia în memorie (paseizarea) suficient pentru a putea provoca nostalgii, recunoaşteri, emoţii – trăiri cerute de acea fiinţare împreună cu obiectul care i-ar putea declanşa acestuia virtuţi poetice. Obiectul tehnologic nu poate fi „reprezentat", fiindcă, supus eternei reînnoiri, practic nu poate deveni trecut. În aceste condiţii – deşi produs direct al modernităţii, care este deja domeniul „fugitivului" şi al tranzitoriului" –, obiectul tehnologic întruchipează paradoxul de a nu putea ilustra cu adevărat modernitatea, cel puţin în maniera în care o concepe de Man, în relaţia ei ambivalentă cu trecutul sau cu istoria.

mentală fundamentală" (*BI*, 156) a modernităţii ca relaţie de „ambivalenţă temporală", va face carieră în interpretări ulterioare ale ideii de modernitate.

Al doilea eseu care interesează în această analiză a evoluţiei conceptului de modernitate este „Lyric and Modernity", ultimul text antologat în prima ediţie a volumului *Blindness and Insight*. De Man deconcertează aici, încă din primele paragrafe, prin remarca „modernitatea este, în esenţă, o noţiune temporală" (*BI*, 168)[1], constatare ce pare să ignore inovaţia conceptuală din ultima parte a eseului anterior, „Literary History and Literary Modernity", care tratase identitatea substanţială dintre modernitate şi literatură (modernitatea *qua* literatură sau literatura *qua* modernitate) prin prisma relaţiei lor ambivalente cu trecutul. Deplasându-se, într-un mod nu lipsit de controversă, aşa cum am arătat mai sus, dinspre o accepţie temporală (ambivalenţa prezent–trecut; scrisul ca act şi ca proces de interpretare a actului, aşadar ca sumă a două acte consecutive) spre o accepţie metaforic-spaţială a literaturii (zborul operei *dinspre… înspre* sine ca „juxtapunere sincronică" de momente), Paul de Man subliniase că descrierea pe care o face literaturii din perspectiva conceptului de modernitate nu trebuie imaginată ca o mişcare desfăşurată în timp (această mişcare „nu se întâmplă într-o secvenţă de timp" – *BI*, 163), aruncând şi asupra modernităţii suspiciunea relaţiei spaţiale.

La nivel terminologic, în „Lyric and Modernity" frapează însă, în primul rând, evidenta reconversie (îngustare) semantică a termenului de „modernitate" („modernity"), prin care autorul nu mai implică modernitatea în sens larg, ca în eseul precedent, ci curentul literar numit astăzi „modernism", cu particularitatea specifică studiilor americane din a doua jumătate a secolului al XX-lea de a include în modernism şi avangarda, ca „proiecţie socială" a acestuia (*BI*, 169). Raportând terminologia din titluri la uzul efectiv al conceptelor din cele două texte, dacă „Literary History and Literary Modernity" anunţa, prin titlu, o discuţie despre modernitatea literară în sens restrâns, dar îi conferea un cadru mult mai cuprinzător, în care modernitatea devenea sinonimă cu

[1] „*[M]oderniy is, in essence, a temporal notion*".

literatura și chiar cu viaţa, în siaj nietzschean, „Lyric and Modernity" – unde titlul anunţă o abordare a conceptului în sens larg – operează, de fapt, cu modernitatea literară în sens restrâns, acela de „modernism" sau de curent literar născut pe la mijlocul secolului al XIX-lea din poezia lui Baudelaire.

Plecând de la premisa că modernitatea este mai uşor de sesizat în poezia decât în proza secolului al XX-lea („[c]ele mai agresiv moderne mişcări literare ale secolului, suprarealismul şi expresionismul, nu pun câtuși de puțin proza deasupra poeziei, drama sau narațiunea deasupra liricului" – *BI*, 169)[1], deşi în istoria genurilor literare poezia ilustrează prin tradiţie limbajul arhaic, iar proza, limbajul evoluat, Paul de Man se concentrează asupra unui studiu considerat emblematic pentru relevarea afinităţii dintre lirică şi modernitate: *Structura liricii moderne* (1956) a lui Hugo Friedrich. Observând similitudini evidente ale cărţii lui Friedrich cu descrierea făcută de Yeats poeziei moderne, ca expresie a unui conflict între „limbaj ca reprezentare" şi „limbaj ca act al unui sine autonom", precum şi cu „modelul tradiţional" istorist exploatat de Marcel Raymond în *De la Baudelaire la suprarealism*, care „face din poezia franceză a secolului al XIX-lea şi îndeosebi din Baudelaire punctul de plecare al unei mişcări" noi în poezie, Paul de Man iniţiază o problematizare minuţioasă a soluţiei conceptuale în jurul căreia se construiește *Structura liricii moderne* şi a consecinţelor avute de această găselniţă asupra ideii de istorie literară: e vorba de *obscuritate* ca „explicator" al poeziei moderne prin pierderea funcţiei reprezentabilităţii, ca pierdere progresivă a sinelui. De Man pune sub semnul întrebării cauza descoperită de Friedrich la originea lipsei de reprezentabilitate ca lipsă a sinelui din poezia modernă – anume tendinţa eului liric de a evada din realitatea devenită insuportabilă a ultimei jumătăţi de secol XIX[2] –, calificând-o drept o explicaţie „brutal

[1] *„[T]he social projection of modernity known as the avangarde, consisted predominantly of poets rather than of prose writers. The most aggressively modern literary movements of the century, surrealism and expressionism, in no way value prose over poetry, the dramatic or the narrative over the lyric."*

[2] Cu toate acestea, chiar filosofia deconstructivismului, căreia i-a fost raliat și Paul de Man, a fost interpretată ca o strategie de autodestabilizare proprie unei gândiri radicale, antiburgheze: „Literatura nu mai e locul în care spiritul

exterioară şi pseudo-istorică"[1] și, mai mult, catastrofist-acuzatoare („o blamare a poeziei moderne" – *BI*, 172[2]). Acest cadru de discuţie (melo)dramatic ar fi făcut, pe de o parte, concesii gustului public (fapt ce justifică, după Paul de Man, succesul cărţii lui Friedrich), iar pe de altă parte ar purta vina perpetuării unei imagini false despre poezia modernă, creionate în logica unui tipar genetic, atent mai curând la detalii improprii, nerelevante pentru fenomenul literar: „Un lanţ genetic continuu leagă [în cartea lui Friedrich] opera lui Baudelaire de cea a succesorilor săi Mallarmé, Rimbaud, Valéry […]. Poezia simbolistă şi post-simbolistă apare deci ca o mai târzie, o mai conştientă, dar şi o mai vlăguită versiune a unor preocupări romantice; ambele formează un continuum istoric în interiorul căruia se pot face doar disocieri de grad, nu de natură, sau în termeni de consideraţii extrinsece, de tip etic, psihologic, sociologic, sau pur formal" (*BI*, 173)[3].

Perpetuarea în spaţiul germanofon a acestei „explicaţii" iniţiate de Friedrich, prin scrieri ale lui Hans Robert Jauss şi ale discipolului său K. Stierle, ajutate de cercetările despre alegorie datorate lui Walter Benjamin, precum şi aprofundarea „diagnosticului de obscuritate" şi de „dispariţie a obiectului" prin supoziţia unui proces istoric involutiv ce ar marca poezia modernă începând cu Baudelaire devin obiectul unei laborioase contestaţii în acest eseu al lui Paul de Man. El îşi propune să arate că, dimpotrivă, „continuitatea istorică de la Baudelaire la Mallarmé" *nu* urmează „un proces de alegorizare şi depersonalizare

---

tulburat să-şi afle alinarea şi inspiraţia, unde fiinţele umane să-şi regăsească natura profundă, ci mai degrabă un îndemn către un nou fel de activitate perpetuu autodestabilizatoare. Deconstructiviştii speră că o astfel de activitate, dusă spre politic, ar putea reuşi să deschidă ochii democraţiilor burgheze faţă de cruzimea şi nedreptatea răspândite de instituţiile lor" (Richard Rorty, *op. cit.*, p. 194).

[1] „*[C]rudest extraneous and pseudo-historical explanation*".

[2] „*[A]n indictment of modern poetry*".

[3] „*A continuous genetic chain links the work of Baudelaire to that of his successors Mallarmé, Rimbaud, Valéry […]. Symbolist and post-symbolist poetry appear therefore as a later, more self-conscious but also more morbid version of certain romantic insights; both form a historical continuum in which distinctions can be made only in terms of degree, not of kind, or in terms of extrinsic considerations, ethical, psychological, sociological, or purely formal*."

graduale" (*BI*, 176)[1], aşa cum credeau istoricii germani amintiţi, şi că „eul impersonal" al poeziei nu trebuie confundat cu „eul empiric" din biografia poetului (*BI*, 181). Atacând interpretarea făcută de Stierle poemului *Tombeau de Verlaine* de Mallarmé, Paul de Man refuză teoria nonreprezentabilităţii sau a depersonalizării din poezia modernă, reducerea ei la o logică alegorică, pur intelectuală, și încearcă să demonstreze că mărcile reprezentabilităţii şi ale sinelui nu lipsesc din poemul cu pricina. El arată, de pildă, că vocabula franţuzească „*roc*" (stâncă, piatră), considerată enigmatică de Stierle, are un referent cât se poate de real: „chiar monumentul funerar al lui Verlaine". De unde această informaţie? Din coroborarea „ocaziei" comemorative pentru care a fost compus poemul cu litera textului: „După cum ne indică ocazia pentru care a fost scris poemul […], această piatră reprezintă chiar monumentul de la mormântul lui Verlaine" (*BI*, 176)[2]. Însă, trebuie observat aici, teza gradualei depersonalizări sesizate de istoricii germani în poemul mallarméan şi, mai departe, în toată poezia modernă, prin urmare şi pretenţiile istorismului genetic sunt respinse de Paul de Man nu altfel decât prin apel la baza de „date empirice" din jurul poemului mallarméan, la elemente de factologie, la informaţii despre biografia personajelor implicate (Verlaine, Mallarmé), despre geografia locului etc. – date altminteri inexistente în litera poemului. Iar disocierea „eului impersonal" de „eul empiric" o probează de Man nu altfel decât recurgând la informaţii despre biografia celor doi poeţi. Cercetarea circumstanţelor scrierii poemului are multiple calităţi: îi oferă lui de Man detalii (de ordin psiho-moral) despre iritarea lui Mallarmé în faţa exploatării religioase a legendei lui Verlaine – lăsat să moară în sărăcie, dar devenit după moarte simbol al căinţei şi al salvării creştineşti –, și despre reabilitarea sa ipocrită ca figură cristică. Recursul la date din afara poemului îl trimite pe Paul de Man la Scripturi, ca sursă universală de semnificaţie, dar şi la biografia poetului dispărut şi la biografia lui Mallarmé, ca surse particulare. Practic, rădăcinile contra-demonstraţiei lui de Man proliferează adânc în extraliteratură, vizează circumstanţe, personaje implicate în biografia autorului şi presupoziţii legate de

[1] „*[A] genetic movement of gradual allegorization and depersonalization*".

[2] „*As we know from the actual occasion for which the poem was written […], this rock indeed represents the monument of Verlaine's grave*".

psihologia și morala acestora, ajungând până la revelarea unor surse oculte („neîndoielnice aluzii masonice" – *BI*, 177). Iar această colecţie de „consideraţii extrinseci" îi livrează din plin argumente lui Paul de Man pentru concluzia că semnificaţia aparent obscurei vocabule „piatră" nu trebuie restrânsă la o singură ipoteză, interpretarea literală a textului cerându-se așadar părăsită pentru a dobândi o perspectivă mai exactă. În fine, deficiența interpretării lui Mallarmé *via* Stierle pare a sta, la urma urmei, tocmai în inabilitatea acestuia din urmă de a colecta datele (empirice, în mare parte) necesare justei decriptări a poemului. De fapt, unica metodă utilă în scopul afirmării reprezentabilităţii se dovedeşte acumularea unui pachet de „reale" din afara poemului, în care biografia autorului şi contextul spaţio-temporal sunt printre cele mai sigure referinţe. Dar nu este aceasta o lectură care abuzează de empiricul extraliterar? se pune întrebarea. Cum Paul de Man contestase, în „Literary History and Literary Modernity", istoria bazată pe „empirical facts", iar în „Lyric and Modernity", „rudimentele" sociologizante şi „pseudo-istorismul" lui Friedrich, metoda aleasă aici pentru demonstrarea conservării reprezentabilităţii în poemul mallarméan pare cel puţin inadecvată în raport cu scopul principal al acestor ultime două eseuri din *Blindness and Insight*: criticarea istorismului pozitivist şi genetic. Căci numai cu concursul acestor investigaţii factologice sau „consideraţii extrinsece", izbuteşte de Man să conchidă, împotriva şcolii lui Friedrich, că Mallarmé rămâne un poet „fundamental mimetic", „reprezentaţional" şi, în fond, „un poet al sinelui, oricât de impersonal, descărnat şi ironic ar deveni acest sine" (*BI*, 182)[1]; că poezia modernă îşi conservă, la rândul ei, funcţia mimetică („dependenţa de o ficţiune a sinelui" – *BI*, 182) şi că, prin urmare, naraţiunea genetică, unde poezia modernă era prezentată ca un proces continuu de involuţie, ca regres al reprezentabilului (sau, invers, ca evoluţie spre nonreprezentabil), trebuie tratată ca iluzie, Mallarmé nefiind un „succesor" sau un „fiu" mai depersonalizat al lui Baudelaire. (Însă clișeul pe care-l contestă în istoria poeziei Paul de Man îl admite, pe de altă parte, în istoria criticii; doar aşa se explică turnura foarte genetică a frazei prin care arată cum s-a produs proliferarea modelului critico-istoriografic cu originea în

[1] *„Mallarmé remains a representational poet as he remains in fact a poet of the self, however impersonal, disincarned, and ironical this self may become*".

opera lui Friedrich: „Pentru Stierle, care-l urmează pe Jauss, venit şi el pe urmele lui Friedrich, e de la sine înţeles că criza eului şi a reprezentării în poezia lirică a secolelor al nouăsprezecelea şi al douăzecelea ar trebui interpretată ca un proces gradual. […] modernitatea poeziei apare ca o mişcare istorică continuă" (*BI*, 182-183)[1]. Succesiunea verigilor sau a fiilor ce urmează părinţilor este, aşadar, o imagine legitimă și funcțională în sfera istoriei literare: Stierle îi urmează lui Jauss, care îi succedă lui Friedrich etc.) Iar vina erorii genetice din reprezentarea poeziei moderne ar purta-o, după de Man, tocmai „[a]ceastă reconciliere a modernităţii cu istoria într-un proces genetic comun", care „este extrem de satisfăcătoare, fiindcă permite unuia să fie origine şi progenitură în acelaşi timp. Fiul îşi înţelege tatăl şi îi duce munca mai departe, devenind la rândul său tată, sursă a viitoarelor mlădiţe" (*BI*, 183)[2] și creând iluzia unei „poveşti optimiste", de vreme ce „reconcilierea memoriei cu fapta e visul tuturor istoricilor". Comparată cu viziunea din „Literary History and Literary Modernity", unde despărțirea radicală a modernităţii de istorie era transmutată într-o concepţie agonală, dar de dependenţă reciprocă („ambivalenţă", „paradox", „tensiune latentă") în interiorul unui „lanţ temporal" ce le uneşte într-un „destin comun", acest reproş privind reconcilierea modernităţii şi a istoriei în discursul istoric/ istoriografic descumpăneşte. Abstracţie făcând de eseul precedent şi citind numai sus-pomenita frază din „Lyric and Modernity", se poate deduce că Paul de Man este (sau rămâne) adeptul disocierii irevocabile dintre modernitate şi istorie, care, țin să amintesc, reprezenta numai o primă etapă a reflecţiei sale asupra modernităţii din „Literary History…", tributară lui Nietzsche şi concepţiei acestuia asupra relaţiei dintre viaţă şi istorie. Călinescu şi Compagnon vor exploata, de pildă, tocmai această accepţie disociaţionistă a modernităţii la Paul de Man – care nu reprezintă câtuşi de puţin

[1] „*For Stierle, following Jauss who himself followed Friedrich, it goes without saying that the crisis of the self and of the representation in lyric poetry of the nineteenth and twentieth centuries should be interpreted as a gradual process. […] the modernity of poetry occurs as a continuous historical movement*."

[2] „*This reconciliation of modernity with history in a common genetic process is highly satisfying, because it allows one to be both origin and offspring at the same time. The son understands the father and takes his work a step further, becoming in turn the father, the source of future offsprings*".

complexitatea meditaţiei demaniene, dar care dă seamă, întrucâtva, de impasurile şi de punctele sale nevralgice, marcate de răsturnări şi de reveniri neanunţate la punctul de plecare. Un alt exemplu de infidelitate a lui Paul de Man faţă de alte argumente ale sale (sau doar o mostră de insuficientă elucidare conceptuală) este, cum am arătat și mai sus, acea afirmaţie din debutul eseului „Lyric and Modernity" conform căreia modernitatea ar fi „în esenţă, o noţiune temporală", afirmaţie ce se opune atât opticii simultaneiste, spaţiale, asupra literaturii *qua* modernitate de la sfârşitul eseului „Literary History…", cât şi acestui verdict din „Lyric and Modernity" după care „reconcilierea modernităţii cu istoria" ar fi sursa erorii genetice din istoria literară. Aici, de Man pare că-şi ignoră conceptul de modernitate ambivalentă în raport cu istoria, lăsându-se purtat doar de obiectivul respingerii perspectivelor evoluţioniste din istoria literară. (Dincolo de aceste neconcordanţe, al căror traseu e oricum dificil de urmărit, ținând cont și de faptul că *Blindness and Insight* este o antologie, nu un volum conceput unitar, rămâne totuşi evident faptul că de Man se contrazice atunci când, pe de o parte, deploră la Friedrich „involuţionismul" mersului spre depersonalizare (acea „blamare a poeziei moderne" – *BI*, 172), legând, voalat, succesul cărţii acestuia de filosofia ei deprimist-facilă, dar pe de altă parte, îl include în boxa acuzaţilor de livrarea unei „poveşti optimiste" despre poezia modernă (*BI*, 183), care ar concilia ce e cu neputinţă de conciliat – adică modernitatea şi istoria.)

Punctul nodal al discuţiei din „Lyric and Modernity" rămâne însă, fără îndoială, acela în care Paul de Man, propunându-şi să arate că relaţia dintre Mallarmé şi Baudelaire nu este una cu adevărat „genetică", *i.e.* de autentică descendenţă, introduce în scenă figura orbirii. Metaforă a ruperii, a hiatului sau a discontinuităţii, „orbirea" aşa-zisului succesor faţă de autentica moştenire a „părintelui" e argumentul prin care Paul de Man crede că poate demonstra lipsa acelei continuităţi (influenţe) pe care se sprijină istorismul genetic. Dacă-şi recunoaşte afinităţi cu Poe, Gautier, Verlaine şi chiar cu Wagner, când vine vorba de „datoria" sa faţă de Baudelaire, exprimată într-un sonet dedicat acestuia, Mallarmé ar fi devenit brusc zgârcit şi „orb". Diagonsticarea „orbirii" lui Mallarmé faţă de „adevăratul" Baudelaire merită expusă pe larg: „acest text [sonetul închinat lui Baudelaire] conţine, s-ar putea spune, adevărate

zone oarbe […]. În poemele timpurii, mai ales în *Hérodiade*, Mallarmé se opune, de fapt, sistematic unei anume concepţii a lui Baudelaire ca poet senzorial şi subiectiv […], dar răspunde, în acelaşi timp, mai ales în poemele sale în proză, unui *alt, întunecat aspect* al ultimului Baudelaire. […] Un alegoric autentic, ultimul Baudelaire, cel din *Petits poèmes en prose*, n-a contenit niciodată să-l *bântuie* pe Mallarmé, chiar dacă acesta va fi încercat să-i *exorcizeze* prezenţa. […] Obscuritatea acestui *centru ascuns* al său a obnubilat aluzii ulterioare la Baudelaire, inclusiv în *Tombeau*, poem dedicat autorului lui *Les Fleurs du mal.* Departe de a fi un strămoș care l-a aşezat pe drumul său, Baudelaire, sau măcar cel mai semnificativ aspect al lui Baudelaire, a fost pentru el [Mallarmé] o *zonă obscură* în care niciodată n-a putut pătrunde. Fapt adevărat, cu diferenţele de rigoare, şi în cazul perspectivelor lui Rimbaud şi a suprarealiştilor asupra lui Baudelaire. Înţelegerea elementului nonreprezentaţional şi alegoric din Baudelaire […] e de dată foarte recentă şi datorează prea puţin lui Mallarmé şi lui Rimbaud. În termenii poeticii reprezentării, *relaţia lui Baudelaire cu aşa-numita poezie modernă nu e sub nicio formă genetică. El nu e tatăl poeziei moderne, ci un străin misterios pe care poeţii de după el încearcă să-l ignore* luând de la el doar temele superficiale şi găselniţe prin care ar putea să sară mai uşor «dincolo» […]. O asemenea relaţie nu e mişcarea genetică a unui proces istoric; seamănă mai mult cu un hotar schimbător şi problematic aşezat între adevărul şi neadevărul poetic" (*sublinierile mele, T.D.*) (*BI*, 184-185)[1]. „Centrul ascuns", „zona

[1] *„[T]his text may well contain genuine areas of blindness. […] In the early poems, most of all in* Hérodiade, *Mallarmé is in fact systematically opposing a certain conception of Baudelaire as a sensuous and subjective poet […] while simultaneously responding, especially in his prose poems, to another, darker aspect of the later Baudelaire. […] The truly allegorical, later Baudelaire of the* Petits Poèmes en Prose *never stopped haunting Mallarmé, though he may have tried to exorcize his presence. […] The darkness of his hidden center obscured later allusions to Baudelaire, including the* Tombeau *poem devoted to the author of the* Fleurs du Mal*. Far from being an older kinsman who sent him on his way, Baudelaire, or, at least, the most significant aspect of Baudelaire, was for him a dark zone into which he could never penetrate. The same is true, in different ways, of the views of Baudelaire held by Rimbaud and the surrealists. The understanding of the nonrepresentational, allegorical element in Baudelaire […] is very recent and owes little to Mallarmé or*

obscură" sau „oarbă" ar reprezenta, pentru Paul de Man, semnele unei istorii sau ale unei descendenţe populate de hiaturi, de ereditate blocată, de non-explicabil – o diagramă ostilă deci scenariului genetic-evoluţionist, ipotezei transmiterii de informaţie (a trăsăturilor ereditare) de la un poet la altul. Totuşi, nu altul decât de Man susţinuse, în „Literary History…", că „dependenţa de predecesori" a lui Baudelaire este un semn al „extremei modernităţi": să însemne această „dependenţă" altceva decât „înrudire"? Și dacă da, cum altfel trebuie tradusă această dependență? Teoreticianul american pare aici mai pornit împotriva evoluţionismului ca schimbare graduală şi mai puţin contra evoluţiei prin rupturi sau mutaţii, Mallarmé apărând nu ca un „copil" normal al lui Baudelaire, ci mai degrabă ca un mutant, ca un demon răsculat. În orice caz, ideea unui *alt* Baudelaire – mai „întunecat", „străin", „enigmatic", cu „centrul ascuns", dar şi „cel mai semnificativ" Baudelaire – se va perpetua până la Matei Călinescu (care, surprinzător, îi va reproşa lui Paul de Man că a trecut cu vederea ipoteza dualismului baudelairian din *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, 1869) şi la Antoine Compagnon, care va susţine că Baudelaire ar fi fost „trădat" de succesorii săi, cuvântul apărând, de altfel, chiar la de Man: „la poeţi autentici ca Mallarmé, această trădare e la originea acelei rele conştiinţe obsesive care-şi arată colţii în ultimele sale referiri la Baudelaire" (*BI*, 184)[1].

În final, de Man ridică discuţia la general, ca şi în eseul precedent, ajungând să mute problemele tezelor genetice de la nivelul literaturii la nivelul mult mai vast al limbajului: „Una dintre căile prin care poezia lirică întâlneşte această enigmă este în *ambivalenţa limbajului, care e reprezentaţional şi nonreprezentaţional în acelaşi timp.* O poezie reprezentaţională este întotdeauna şi alegorică […], iar forţa alegorică a limbajului subminează şi obscurizează semnificaţia specific literală a unei

Rimbaud. In terms of the poetics of representation, the relationship from Baudelaire to so called modern poetry is by no means genetic. He is not the father of modern poetry but an enigmatic stranger that later poets tried to ignore by taking from him only the superficial themes and devices which they could easily «go beyond» […]. Such a relationship is not the genetic movement of a historical process but is more like the uneasy and shifting border line that separates poetic truth from poetic falsehood."

[1] „*In authentic poets such as Mallarmé, this betrayal caused the slight obsessive bad conscience that shines through in his later allusions to Baudelaire*."

reprezentări deschise înţelegerii" (*subl.m., T.D.*) (*BI*, 185)[1]. La ce anume apelează însă Paul de Man pentru obţinerea acestui adevăr despre limbaj – cumva la lingvistică? Nu. Teatrul adevărului se revelează a fi poezia lui Paul Celan *Tübingen Jänner* – adică o formă de limbaj pe care critica şi istoria literară, ca metalimbaje, ar fi trebuit s-o elucideze, nu s-o utilizeze în lipsa propriilor argumente. Aşadar: modernitatea este ambivalentă, literatura este ambivalentă, limbajul este ambivalent: de la un asemenea nivel de generalitate apodictică, discursul demanian nu mai poate convinge.

„Orbirea" ca refuz al continuităţii şi, deci, al dialecticii în poezia modernă (relaţia dintre Mallarmé şi Baudelaire, de pildă, e declarată „exemplară pentru toate relaţiile intrapoetice" pentru că refuză „dialectica reciproc clarificatoare", poeticile ambilor fiind „cu necesitate închise una faţă de alta, oarbe la înţelepciunea celeilalte" – *BI*, 185)[2], „orbirea", aşadar, este un echivalent al evoluţiei-fără-evoluţie care surprinsese, în eseul anterior, relaţia dintre modernitate şi istorie. Şi aşa cum „Literary History…" se încheia arătând cum nu trebuie imaginată istoria literară, „Lyric and Modernity" încearcă să arate cum nu poate fi explicată relaţia de influenţă dintre autori şi opere – cum, altfel spus, poezia modernă mai degrabă nu se trage din Baudelaire.

Se pune însă întrebarea dacă ceea ce a întreprins Paul de Man pentru a ajunge la o asemenea concluzie – anume detectarea unei relaţii de „opoziţie", de „orbire", de „bântuire", de „exorcizare" a lui Mallarmé în raport cu Baudelaire – dacă întreg acest eşafodaj nu este cumva chiar o formă a istorismului genetic de care caută de Man să se despartă. Dacă tentativele de a delimita un subiect de o posibilă sursă nu sunt tot o manieră de a-l revendica de la acea sursă, ca şi descoperirea unor

[1] „*One of the ways in which lyrical poetry encounters this enigma is in the ambivalence of a language that is representational and nonrepresentational at the same time. All representational poetry is always also allegorical […] and the allegorical power of the language undermines and obscures the specific literal meaning of a representation open to understanding*."

[2] „*The Mallarmé–Baudelaire relationship is exemplar for all intrapoetic relationships in that it illustrates the impossibility for a representational and an allegorical poetics to engage in a mutually clarifying dialectic. Both are necessarily closed to each other, blind to each other's wisdom*."

fidelităţi sau admiraţii declarate; dacă exorcizările sau paricidele nu sunt chiar mai relevante decât preluările mimetice, denotând o prezenţă mai agresivă şi mai mobilizatoare a antecesorului în „zestrea" descendenţilor. Iar faptul e valabil atât în ce priveşte „despărţirea" lui Mallarmé de Baudelaire, cât şi în ce priveşte delimitarea lui Paul de Man însuşi de iluziile istorismului genetic[1]. Metafora orbirii rămâne însă deosebit de expresivă şi, s-ar putea spune, verificată chiar de autorul ei: căci acest eseu care începuse prin contestarea parametrului explicativ „obscuritate" din teoria lui Friedrich asupra poeziei moderne sfârşeşte cu un sofism similar: „Cu cât pricepem mai puţin un poet […], cu atât cresc şansele ca el să fie cu adevărat modern" (*BI*, 186)[2].

Întreaga critică a pozitivismului şi a genetismului din cele două eseuri demaniene analizate mai sus se îndreaptă, în fond, împotriva acelei tradiţii intelectuale care a făcut posibilă imaginarea mai multor

[1] Riscul gândirii autocontradictorii pare însă comun proiectelor deconstructiviste: „Comentariul lui Derrida asupra lui Heidegger poate fi generalizat în felul următor: oricine spune ceva de genul «trebuie să repudiez complet limbajul culturii mele» face o afirmaţie în limbajul pe care-l repudiază. La fel se va întâmpla şi dacă îşi va reformula repudierea într-o versiune mai curând metaforică decât literală a termenilor acelui limbaj. În mod alternativ: cineva care nu vrea să vorbească despre fiinţe e constrâns să-şi pronunţe intenţia în – cum altfel? – termenii folosiţi pentru a vorbi despre fiinţe. *Orice* încercare de a întreprinde *ceva* de tipul intenţiilor lui Heidegger va fi sortită eşecului" (Richard Rorty, *op. cit*., p. 172). Imposibilitatea deconstruirii limbajului altfel decât prin limbaj, *i.e.* riscul unei gândiri autocontradictorii semnalat de exegeţii deconstructivismului, se confirmă şi în cazul lui Paul de Man: contestarea istorismului genetic se face la el *via* istorism genetic, prin tiparele intelectuale şi de limbaj propagate de moştenirea acestuia. Chiar proiectul unei viziuni asupra literarului emancipată de sechelele dualismului subiect–obiect, real–aparent etc., propriu metafizicii clasice denunţate de Heidegger şi apoi de filosofi ca Derrida, își creează, în aceste două eseuri demaniene, condițiile autoanulării prin aceea că deconstruirea vechiului istorism se face tot prin apel la opoziţii binare de tipul modernitate–istorie, care, oricât de precaut ar fi distanţate de tradiţia filosofiei clasice (relaţia dintre aceste concepte fiind, de pildă, la Paul de Man, postulată ca „mai mult decât" sau „dincolo de" dialectică), sunt totuşi extrase din materialul plurisecular al gândirii dualiste.

[2] „*The less we understand a poet […], the better the chances are that he is truly modern*".

modernităţi sau a unei modernităţi secvenţiale, ca succesiune de etape sau de vârste istorice. Paul de Man se dovedește aici un adversar al ideii de schimbare ireversibilă, un gânditor fascinat, în schimb, de forţa explicativă și sintetică a eseului *Pictorul vieţii moderne* în raport cu o modernitate şi cu o literatură supraistorice, oricând descriptibile în termenii lui Baudelaire. Iar prin această imagine a modernităţii ţâşnită din rândurile unui articol al lui Baudelaire – care ar conţine toate proprietăţile modernităţii şi pe ale literaturii, ca ghinda conținând stejarul în *Fenomenologia spiritului*, dar fără necesitatea de a bifa și etapele unei evoluții istorice, ca la Hegel –, teoreticianul american respinge, de fapt, nu atât istorismul genetic, cât riscurile finalismului, aşezarea fenomenelor literare într-o ordine ce pare necesară, naturală, cerută de legi imanente ale „fiinţei" literare. Însă a spune că poezia „merge" de la Baudelaire la suprarealism nu este un neadevăr pernicios câtă vreme nu se încăpăţânează să arate că acesta este un traseu necesar, unicul posibil, prevăzut şi previzibil în datele genului liric. Oricât de vicioase vor fi fost pentru de Man ideile de descendenţă, de influenţă sau de succesiune, istoricul poeziei moderne nu poate, pe de altă parte, să facă abstracţie de realitatea că Baudelaire îi este anterior lui Mallarmé, care-l precedă, la rândul său pe Valéry ş.a.m.d. – adică de aşezarea lor într-un timp fizic, care este un timp al istoriei şi, nu în ultimul rând, un timp al istoriei europene de secol XIX. Discontinuă, trucată sau trădătoare, succesiunea totuşi există şi se cere integrată într-o formă de naraţiune. Este ceea ce vor încerca să facă – pe urmele lui de Man, dar „orbi" într-o măsură sau alta la moştenirea lăsată de el – Matei Călinescu şi Antoine Compagnon.

Ambivalenţa modernităţii *vs* anxietatea influenţei

„Anxietatea influenţei", conceptul forjat în vederea unei istorii a poeziei engleze în volumul omonim al lui Harold Bloom, apărut în 1973, este în bună măsură similar, ca arhitectură speculativă, liniilor deschise de teoria demaniană a modernităţii ambivalente în raport cu istoria, precum şi surselor filosofice ale acesteia. Fraze demaniene ca „[n]iciodată nu e Baudelaire mai aproape de predecesorul său Rousseau decât în extrema modernitate a ultimelor sale poeme în proză" (*BI*, 162) sună,

retrospectiv, eminamente bloomian, ca o exemplificare a ideii de „anxietate a influenţei".

Arondat, cu mai mult sau mai puţin temei, nucleului deconstructivist de la Yale, care-l revendică şi pe Paul de Man, Harold Bloom reuşeşte în această lucrare o foarte personală teorie a poeziei şi a „relaţiilor intra-poetice". Dintr-o perspectivă simili-genetică ajutată de referinţe ca Nietzsche[1] şi Freud, istoria poeziei engleze este tradusă aici ca un lanţ al genealogiilor şi al mecanismelor de emancipare a progeniturii faţă de părinte („Adevărata istorie poetică e povestea felului în care poeţii ca poeţi i-au răbdat pe alţi poeţi, tot aşa cum adevărata biografie e povestea felului în care cineva şi-a răbdat propria familie" – *AI*, 140[2]; „orice poem e o răstălmăcire a poemului părinte" – *AI*, 140; „Poezia e anxietatea influenţei, e mepriză, e o perversitate disciplinată. Poezia e răstălmăcire, rea-interpretare, mezalianţă. Poezia (ca fantezie) e Fantezia Familială. Poezia e vraja incestului, disciplinată de rezistenţa la această vrajă" – *AI*, 141). O perspectivă aparent scandalos de distantă faţă de intenţiile antigenetice ale lui Paul de Man, din eseurile pe care le-am analizat până acum. Însă Bloom este absolut demanian (în aceeaşi măsură în care este, poate, nietzschean sau freudian) prin modul cum documentează fenomenul „anxietăţii influenţei" – ca melancolie-şi-distanţă faţă de (un) precedent, *i.e.* faţă de istorie. În asentimentul lui Paul de Man, Bloom afirmă apoi că unul dintre scopurile demersului său este „acela de a de-idealiza relatările acceptate privitoare la modul în care un poet *ajută* la formarea altuia" (*subl.m., T.D.*) (*AI*, 51) şi chiar acest „*ajută*", care ar sugera transmiterea conştientă a moştenirii de la părinte la progenitură şi configurarea unui *pattern* progresivist în istoria poeziei, devine ţinta criticii lui Bloom[3]. Şi

[1] Şi Bloom invocă, în acest volum, textul nietzschean care-l interesase pe Paul de Man – „Despre foloasele şi daunele istoriei pentru viaţă".

[2] Citez din ediţia românească, Harold Bloom, *Anxietatea influenţei*, traducere din limba engleză şi note de Rareş Moldovan, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008. Pentru ancorarea citatelor voi folosi în continuare sigla *AI*, urmată de numărul paginii.

[3] Un critic şi un istoric literar cu convingeri care, altminteri, ar putea fi calificate drept „decliniste", judecând după traiectoria descendentă constatată de el în „mersul" poeziei engleze – de la poeţii Renaşterii până la „modernişti" şi

aşa cum Paul de Man susţinea, spre finele eseului „Lyric and Modernity", că poeţii ce i-au urmat lui Baudelaire l-au „trădat" pe acesta, Bloom arată la rândul său că poeţii mari se afirmă nu „ajutându-se" sau „idealizând", ci, dimpotrivă, citindu-se greşit, „rău" sau pervers, unii pe alţii, originalitatea manifestându-se implicit ca o reacţie de respingere pe jumătate arogantă, pe jumătate resentimentară faţă de antecesori („Istoria poeziei, argumentăm aici, trebuie considerată ca fiind inseparabilă de influenţa poetică, întrucât poeţii puternici construiesc istoria aceasta prin rele-citiri ale altor poeţi" – *AI*, 51). Raţionamentul este foarte apropiat de ambivalenta „pasiune"–„rezistenţă" faţă de trecut exploatată de Paul de Man pentru a defini literatura *qua* modernitate; iar felul în care Bloom defoliază ideea de anxietate a celui ce, desprinzându-se de trecut, se constată tot mai mult sub povara îndatorării faţă de el (căci „nimic nu se primeşte gratuit, şi aproprierea pentru sine implică uriaşe anxietăţi ale îndatorării" – *AI*, 51) e similar modului în care transportă Paul de Man ambivalenţa dinspre „privirea critică" nietzscheană spre aporia modernitate–istorie. De altfel, Bloom se serveşte aici de un alt nume, străveziu, al criticismului, ca nihilism activ: e vorba de „revizionismul" ce ar guverna în chip fatal relaţiile „intrapoetice", un alt nume al acestuia fiind „privirea oedipiană" a descendentului, care transformă „orbirea faţă de precursori în intuiţiile revizioniste ale propriilor opere" (*AI*, 56) – soluţie ce nu poate să nu amintească de metafora orbirii, intens pusă la lucru în eseurile lui de Man. În aceeaşi ordine de idei, „bătălia artistului împotriva artei" şi „relaţia acestei bătălii cu bătălia antitetică a artistului împotriva naturii" (*AI*, 55) denotă un cadru de gândire similar evoluţiei reflecţiei demaniene de la Nietzsche şi disocierea viaţă–istorie[1] la raportul paradoxal dintre modernitate şi istorie. Iată-l pe Bloom refuzând şi cezura radicală (relaţia netă, fără perversiune şi subversiune) dintre predecesor şi antecesor, în aceeaşi logică demaniană a „pasiunii"–

„postmodernişti" (*AI*, 56) –, dar şi după poziţiile sale mai recente împotriva decanonizării canonului occidental provocate de ascensiunea literaturii nutrite de aşa-numita „şcoală a resentimentului".

[1] Bloom aduce în scenă cuplul *prioritate* (= natură) *vs autoritate* (= cultură) şi vorbeşte despre înfrângerea suferită de poet când încearcă să se împotrivească, prin poem, naturii.

„rezistenţă" care surprinde aporeticul relaţiei dintre modernitate şi istorie şi zborul autosubversiv al literaturii *dinspre* și *înspre* sine: „Schizofrenia e poezie proastă, deoarece schizofrenicul a pierdut puterea meprizei perverse, voite […]. Poezia bună e o dialectică a mişcării revizioniste (contracţie) şi o primenitoare mergere-înspre-afară" (*AI*, 141).

Similitudinile celor două tipuri de gândire, a lui de Man și a lui Bloom, sunt dublate însă şi de diferenţe remarcabile. Dacă teoria demaniană a modernității contestă reprezentarea istoriei ca succesiune de epoci şi curente, preferând-o pe aceea, mai epurată, cvasi-metafizică, de temporalitate inerentă fiinţei, „anxietatea influenţei" are, în schimb, o dată de naştere înscrisă în istoria mică, a contingenţelor: epoca Luminilor. Constitutivă actului de creaţie poetic (ca şi paradoxul literaturii *qua* modernitate la Paul de Man), „anxietatea influenţei" pare fixată în destinul poeziei ca o calitate dobândită, nu înnăscută, ca aporiile modernității la de Man, care însă nu poate indica o „dată de naştere" a ideii sale de modernitate, chiar dacă leagă momentul interpretării ei de Nietzsche (sau de Baudelaire: căci pentru Paul de Man modernitatea nu „începe" cu Baudelaire, ci este *conţinută*, în toate datele ei, de Baudelaire, ca de un exemplar ideal). Shakespeare, de pildă, nu-şi găseşte locul în opul bloomian din pricina nepotrivirii istorice: fiindcă s-ar fi născut înainte de epoca anxioşilor („Shakespeare aparţine epocii uriaşilor de dinainte de potop …" – *AI*, 57); chiar privirea critică, orbirea oedipiană, ca negare („lectură greşită") a trecutului şi, implicit, ca autonegare, într-un soi de nihilism activ cu origini tot nietzscheene, primeşte la Bloom o localizare istorică: în epoca romantică („Romantismul, cu toate gloriile sale, va fi fost o mare tragedie vizionară, o întreprindere care s-a încurcat singură, însă nu a lui Prometeu, ci a orbului Oedip, care n-a ştiut că Sfinxul era Muza sa" – *AI*, 56). Ruptura de evoluţionismul hegelian e mai atenuată, în plus, la autorul *Anxietăţii influenţei*, care ocazional recurge la beneficiile antitezei şi ale dialecticii („a imagina e a răstălmăci, ceea ce înseamnă că toate poemele sunt antitetice faţă de precursoarele lor" – *AI*, 139), deşi alteori susţine – ca Paul de Man însuşi când plasează aporia relaţiei dintre modernitate şi istorie „dincolo de" antiteză şi de opoziţie – că „un poem nu e depăşirea anxietăţii, ci e acea anxietate" (*AI*, 140). Umoarea cu care Paul de Man şi Bloom privesc această „trădare" a antecesorilor este, iarăşi, diferită când

vine vorba de istoria literară, şi nu de literatură sau de poezie: unde primul vede o formă de istorism genetic păgubos („datele" părinţilor netrecând, în realitate, în zestrea urmaşilor), Bloom se ajută din plin de această „trădare", interpretare „greşită" sau „orbire" a unui poet faţă de antecesori (în fond, un alt nume pentru originalitate) pentru a pune în lumină lanţul de „influenţe" care vădeşte, după el, declinul poeziei engleze, de la Renaştere încoace. Un alt punct unde Bloom se desparte net de optica lui Paul de Man asupra istoriei literare din cele două eseuri discutate mai sus este convingerea că poezia şi critica în sens larg, incluzând istoria literară („criticism"), au la bază un (acelaşi) mecanism genetic – interpretarea greşită, deviată, răstălmăcită(„misinterpretation") –, aspect care pentru Bloom recomandă unificarea limbajului şi a metalimbajului până acolo încât critica ar trebui tratată drept „poezie în proză": „Răstălmăcirile poeţilor adică poemele, sunt mai drastice decât răstălmăcirile criticilor (critica), dar aceasta e doar o diferenţă de grad, şi nu de natură. Nu există interpretări, ci doar răstălmăciri, astfel încât întreaga critică este poezie în proză. […] Diferenţa constă în faptul că un critic are mai mulţi părinţi. Precursorii săi sunt şi poeţi, şi critici" (*AI*, 140).

Paul de Man a dedicat o cronică empatică acestei opere a lui Bloom (cronică inclusă în a doua ediţie a volumului *Blindness and Insight*, apărută în 1983), însă fără a aşeza lucrurile în aşa fel încât să sugereze posibilitatea unor apropieri între propria teorie a modernităţii în relaţie paradoxală cu istoria şi „anxietatea influenţei" a lui Bloom. Faptul că n-a făcut-o rămâne, în sine, un gest ce merită cântărit.

Matei Călinescu.
Dialectica celor două modernităţi

Concepţia din *Feţele modernităţii* (1977) şi apoi aceea, revizuită și adăugită, din *Cinci feţe ale modernităţii* (1987) se distanţează în câteva puncte esenţiale de filosofia lui Paul de Man din eseul „Literary History and Literary Modernity". Profesorul de la Indiana University recuză prezumatele beneficii aduse de ofensiva antiistoristă şi esenţialistă a lui de Man, pronunţându-se în favoarea unui concept istorist şi relativist de modernitate („modernitatea în general şi modernitatea literară în special sunt faţete ale unei conştiinţe a timpului care nu a rămas aceeaşi de-a lungul istoriei" – *CF*, 61[1]), concept ireductibil la proprietăţile încapsulate de celebrul text al lui Baudelaire *Pictorul vieţii moderne*, care epitomiza, după de Man, modernitatea şi, odată cu ea, literatura.

Totuşi, dincolo de aceste delimitări nete faţă de unele aspecte vitale ale demersului din „Literary History…", Matei Călinescu se recunoaşte fără echivoc îndatorat reflecţiei agonale asupra modernităţii din acest eseu demanian. Ideea unor „conflicte lăuntrice ale conştiinţei estetice moderne", „maniera excelentă în care [Paul de Man] analizează *Pictorul vieţii moderne* şi opoziţia pe care o propune, între *modernitate* şi *timpul istoric*" sunt, în opinia lui Călinescu, „realmente foarte utile pentru înţelegerea unei anumite etape în dezvoltarea conceptului de modernitate", ca atare „chiar şi prezentarea făcută de mine «modernităţii» lui Baudelaire, deşi am aşezat-o într-o perspectivă diacronică sau

[1] Citez din ediţia Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii. Modernism, avangardă, decadenţă, kitsch şi postmodernism*, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită; traducere din engleză de Tatiana Pătrulescu şi Radu Ţurcanu, traducerea textelor din „Addenda" (2005) de Mona Antohi, postfaţă de Mircea Martin, Iaşi, Editura Polirom, 2005. Pentru ancorarea citatelor voi utiliza sigla *CF*, urmată de numărul paginii.

evolutivă, a beneficiat substanţial de pe urma analizei lui de Man" (*CF*, 62). Aceste declaraţii de transparentă distanţare şi, pe de altă parte, de transparentă afinitate cu punctul de vedere demanian ar trebui să fie suficiente pentru a elucida modul cum s-a făcut trecerea conceptului de modernitate de la Paul de Man la Matei Călinescu. Totuşi, lucrurile sunt mai complicate decât atât şi, după cum se va putea constata în continuare, demonstrează că istoria conceptelor poate fi servită în aceeași măsură în care poate fi și obscurizată de declaraţiile autorilor şi de asumările lor explicite.

Viziunea lui Călinescu, care implică, în părţile sale esenţiale, o recontextualizare a interpretării modernităţii la Paul de Man, prinde contur pe fondul unor locuri comune intrate deja în doxa exegezei postbelice a modernităţii şi al unui istoric cunoscut al etapelor cristalizării conştiinţei moderne, de la alegoria piticilor urcaţi pe umerii unor uriaşi, a lui Bernard din Chartres, şi de la Cearta dintre antici şi moderni, trecând prin Pascal, Montaigne, Francis Bacon, Stendhal, şi până la Baudelaire. Noutatea viziunii călinesciene pleacă de la (sau se sprijină pe) identificarea modernităţii cu o conştiinţă a „timpului *istoric*, linear şi ireversibil" (*CF*, 27), o conştiinţă relativistă şi istorică, aşadar, ale cărei valori – tranzitorii, nu imuabile, ca ale esteticii clasice – sunt noul şi prezentul „asumat în nemijlocirea şi în irezistibila sa efemeritate" (*CF*, 18), toate cele cinci „feţe" ale modernităţii împărtăşind „o trăsătură comună majoră: ele reflectă atitudini intelectuale direct legate de problema timpului" (*CF*, 23). Înainte de Baudelaire, prima referinţă prezenteistă a modernităţii – ca sensibilitate romantică – este sesizată la Stendhal, în *Istoria picturii italiene* (1817) şi în *Racine şi Shakespeare* (1823). Indisociabilă de această accepţie istoristă a modernităţii este, în opinia lui Călinescu – formată pe o filieră din care nu lipsesc Friedrich Nietzsche, Ortega y Gasset, cu teoria din *Dezumanizarea artei* (1925) şi Octavio Paz, cu ideile din *Children of the Mire* (*Copiii mlaştinii*) (1974) –, moştenirea creştină: „Deşi ideea de modernitate a ajuns să fie asociată aproape automat cu secularismul, principalul ei element constitutiv este sensul *timpului irepetabil*, deloc incompatibil cu o *Weltanschauung* religioasă, cum este cea caracterizată de viziunea eschatologică iudeo-creştină asupra istoriei" (*CF*, 27).

Acest traseu al modernităţii, din zorii erei noastre şi de la disputa medievală dintre „antici" şi „moderni" până la cutare text al lui Baudelaire, poate fi întâlnit, chiar la nivel de detaliu, şi în demersuri istoriografice anterioare lucrării lui Matei Călinescu (pe teren românesc, vezi, de pildă, studiile dedicate în anii 1960-1970 de Adrian Marino ideilor de modern şi de modernitate). Locul în care teoria călinesciană se individualizează însă în raport cu istoriografia modernităţii coincide cu locul în care însăşi perspectiva demaniană asupra modernităţii se rupe de concepţia pozitivistă şi genetică a istorismului literar, anume rescrierea opoziţiei dintre modernitate şi istorie dintr-o cu totul altă perspectivă decât vechile dicotomii funcţionale în sfera esteticii şi a istoriei literare. Radicalismul acestei „alte perspective", originate în disocierea fermă şi continuă a modernităţii de istorie iniţiată de Paul de Man după Nietzsche şi îmbrăţişată, cum am văzut, deschis și de Călinescu, e dat de aspectul traumatic, etern conflictual şi irezolvabil al acestei dicotomii. Scepticismul clasic de tip *nihil novi…* sau neutralitatea observatorului care vede că anticul şi modernul sunt *corsi e ricorsi* descriind trasee intelectuale ciclice, experimentate dintotdeauna în istoria culturii, sunt eminamente străine acestei noi concepţii criziste şi agonale a modernităţii. Nouă nu e, cum am văzut şi la Paul de Man, reprezentarea modernităţii ca expresie a unor entităţi angajate într-o dicotomie, altminteri reductibilă la dicotomiile clasice, ci recodificarea relaţiei dintre aceste entităţi, mai exact sentimentul cu care istoricul postbelic al modernităţii priveşte această relaţie: un sentiment al rupturii (sciziunii) continue şi ireversibile, al alienării structurale.

Secţiunea dedicată în *Cinci feţe…* modernităţii lui Baudelaire reprezintă teatrul revendicării şi, în acelaşi timp, al despărţirii de filosofia modernităţii după Paul de Man. Modurile în care Călinescu interpretează eseul demanian şi în care alege să-şi sculpteze propriul concept de modernitate, pornind de la unele aspecte ale acestui eseu, dar în acelaşi timp dezavuând prespoziţiile originalităţii demaniene (*i.e.* rosturile deconstruirii istorismului pozitivisto-genetic şi soluţiile schiţate de teoreticianul american), sunt elocvente atât pentru cercetătorul interesat de biografia ideii de modernitate, cât şi pentru cei preocupaţi de logica metamorfozelor conceptuale în genere.

Optica lui Matei Călinescu asupra modernităţii, influenţată de interpretarea lui Paul de Man a *Pictorului vieţii moderne*, trebuie despărţită în două etape (aşa cum și de Man își construise reflecţia asupra modernităţii pe interpretarea în doi paşi a teoriei nietzscheene din „Despre foloasele şi daunele istoriei pentru viaţă"). Prima etapă este cea a preluării fidele şi a revendicărilor explicite de la Paul de Man, cu conservarea accepţiei demaniene a modernităţii şi a fundamentelor teoretice (antiistoriste) ce o susţin. A doua etapă presupune o valorificare infidelă a tezelor lui de Man, fără revendicare de la acestea, etapă care coincide cu fabricarea unui concept propriu de modernitate. Această valorificare infidelă merge, la rândul ei, atât în sensul unei continuări a teoriei demaniene (care „ar fi trecut cu vederea" aspecte considerate de Călinescu importante pentru aprofundarea tezelor modernităţii), cât şi împotriva acesteia, prin revenirea la istorism şi chiar la pozitivismul cu bază sociologizantă respins de Paul de Man – punct în care viziunea lui Matei Călinescu îşi reclamă un traseu personal, transparent distanţat de perspectiva demaniană.

Preluarea fidelă a tezelor lui Paul de Man

În mod evident afin primei faze a reflecţiei lui Paul de Man asupra modernităţii – ca despărţire radicală de istorie – este acest comentariu al lui Matei Călinescu la *Pictorul vieţii moderne*: „trăsătura cea mai izbitoare a modernităţii este tendinţa ei spre o formă de *imanenţă sau nemijlocire temporală*, încercarea de a se confunda cu un *prezent sensibil, perceput în însăşi efemeritatea sa şi opus, datorită naturii sale spontane, unui trecut înţepenit în tradiţii rigide*" (*sublinierile mele, T.D.*), comentariu sprijinit pe cunoscuta definiţie baudelairiană a modernităţii: „Modernitatea este tranzitoriul, fugitivul, contingentul, jumătatea artei a cărei cealaltă jumătate este eternul şi imuabilul"[1] (*CF*, 58). Și mai departe: „Baudelaire înţelege prin modernitate *prezentul în «contemporaneitatea» lui, cu calitatea lui de a fi pur instantaneu*. Prin urmare, modernitatea poate fi definită

[1] „*La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*" (Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 467).

drept posibilitatea paradoxală de a trece dincolo de fluxul istoriei prin intermediul conştiinţei istoricităţii în nemijlocirea ei cea mai concretă, în contemporaneitatea ei cea mai strictă" (*subl.m., T.D.*) (*CF*, 60). Sunt idei absolut fidele primei faze a reflecţiei demaniene asupra modernităţii, unde modernitatea e văzută ca „act spontan" şi ca „viaţă" (sau ca uitare a trecutului, după Nietzsche), într-o „opoziţie diametrală" cu istoria[1]. În *Pictorul vieţii moderne* descoperise Paul de Man primul accent al modernităţii baudelairiene ca „seducţie" ori ca „simţ acut" al prezentului[2]. Conştiinţa abolirii trecutului ca disociere a modernităţii de istorie apare şi la Matei Călinescu: „În concepţia lui Baudelaire, romantismul este [...] substanţial diferit de *tot* ce s-a realizat în trecut. Conştiinţa acestei diferenţieri este, de fapt, punctul de plecare în căutarea noutăţii" (*CF*, 57). Autorul român vorbeşte mai departe despre „cotitura în istoria modernităţii ca idee" reprezentată de „felul în care abordează Baudelaire modernitatea", scoţând acest concept din tiparul intelectual decantat de-a lungul Certei dintre antici şi moderni, şi despre ceea ce s-ar putea numi incomensurabilul noii accepţii a modernităţii în raport cu trecutul, modernitatea neputând fi comparată „cu nimic din trecut". Așa cum îl interpretează Călinescu, Baudelaire susține că „estetic vorbind, din trecut nu a supravieţuit nimic altceva decât expresia unei serii întregi de modernităţi succesive, fiecare dintre ele fiind unică și având, ca atare, propria-i expresie artistică unică", astfel că „un artist nu poate învăţa din trecut" (*CF*, 59).

Pe de altă parte, Călinescu invită în discursul său şi un element definitoriu pentru faza a doua a reflecţiei demaniene asupra moderni-

---

[1] „Modernitatea există sub forma unei dorinţe de a şterge tot ce a existat anterior, în speranţa de a atinge măcar un punct care să poată fi numit un prezent adevărat, un punct originar, care să marcheze un nou început. Acest joc combinat de uitare deliberată cu o acţiune care este şi un nou început exprimă pe deplin ideea de modernitate. Astfel definite, *modernitatea şi istoria sunt diametral opuse* în textul lui Nietzsche" (*subl.m., T.D.*) (*BI*, 148).

[2] „Concepţia despre modernitate a lui Baudelaire este foarte aproape de aceea a lui Nietzsche […]. Ea vine dintr-un *acut simţ al prezentului* ca element constitutiv al oricărei experienţe estetice"; „Baudelaire rămâne fidel total *seducţiei prezentului*; la el, orice conştientizare temporală e atât de legată de momentul prezent, încât memoria se aplică mai natural prezentului decât trecutului" (*sublinierile mele, T.D.*) (*BI*, 156).

tăţii: acea conştiinţă a timpului care nu e numai divorţ inedit de istorie, ci şi o conştiinţă *paradoxală*, adică inacceptabilă logic şi, pe cale de consecinţă, traumatică: „«Modernitatea» lui Baudelaire [...] cuprinde în ea paradoxurile unei conştiinţe a timpului atât de frapantă în noutatea ei […], încât din punct de vedere calitativ poate fi considerată o cotitură în istoria modernităţii ca idee" (*CF*, 59). Aici, Călinescu îşi face explicită poziţia în raport cu teoria din „Literary History…", recunoscând că propriul său unghi de vedere asupra modernităţii lui Baudelaire „a beneficiat substanţial de pe urma analizei lui De Man" (*CF*, 62), care opusese modernitatea istoriei, dar precizând că perspectiva sa asupra modernităţii se doreşte „diacronică sau evolutivă". (Paul de Man abordase, cum am văzut, într-o primă fază, modernitatea ca propensie irezistibilă spre prezent, disociată radical de istorie, pentru ca ulterior să interpreteze concepţia lui Baudelaire asupra modernităţii tocmai prin prisma relaţiei paradoxale[1], de opoziţie şi dependenţă reciprocă, dintre prezent şi trecut, dintre modernitate şi istorie.) Tot acum Călinescu recuză speculaţiile demaniene privind identitatea dintre modernitate şi literatură, respingând identificarea globală a literaturii cu „paradoxul insolubil al modernităţii", şi pledează pentru un concept istorist de modernitate, variabil în funcţie de epocă; paradoxurile, aporiile ori contradicţiile[2] modernităţii se aplică, aşadar, în opinia sa, unor epoci anume din istoria literaturii. Călinescu crede, prin urmare, că e legitim să pună sub semnul întrebării acele afirmaţii ale lui Paul de Man care consolidau identitatea dintre paradoxul modernităţii şi paradoxul literaturii ca artă a scrisului trădând relaţia ambivalentă („pasiune"–„rezistenţă") dintre prezent şi trecut[3] şi trece frontal la chestionarea „soluţiei" demaniene privind critica istoriei literare ca proces genetic sau

[1] „Paradoxul problemei este conţinut potenţial în formula «représentation du présent», care combină un tipar repetitiv cu unul instantaneu fără o conştientizare aparentă a incompatibilităţii lor" (*BI*, 156).

[2] Termenii „paradox", „contradicţie" şi „aporie" sunt utilizaţi în variaţie liberă la autorii discutaţi în această carte şi aşa îi voi folosi şi eu (*n.m., T.D.*).

[3] „De îndată ce trebuie să înlocuiască acel unic moment al invenţiei, conceput ca act, printr-o mişcare succesivă care presupune cel puţin două momente distincte, Baudelaire pătrunde într-un univers care îşi asumă profunzimile şi complicaţiile unui timp articulat, o interdependenţă dintre trecut şi viitor care împiedică orice prezent de a vedea vreodată lumina zilei" (*BI*, 161, citat în *CF*, 61).

generativ. Din reflecţia lui de Man asupra modernităţii, Călinescu păstrează ca „utilă" pentru propria viziune doar „opoziţia pe care [de Man] o propune între *modernitate* şi *timpul istoric*" (*CF*, 62) – însă, cum am văzut, numai cu condiţia să fie ataşată unei perspective diacronice[1] – şi pretinde chiar că poate fi stabilită „o dată aproximativă" care ar jalona istoria conflictului dintre modernitate şi istorie, anume apariţia „poeticii lui Baudelaire". Dacă pentru Paul de Man textul baudelairian era un pretext pentru consideraţii supraistorice asupra modernităţii *qua* literatură, Matei Călinescu insistă asupra naturii eminamente istorice a fenomenului modernităţii, orice definiţie ar căpăta el: „Părerea mea personală este că modernitatea în general şi modernitatea literară în special sunt faţete ale unei conştiinţe a timpului care nu a rămas aceeaşi de-a lungul istoriei şi că teoria lui Baudelaire asupra modernităţii nu poate fi extinsă în aşa fel încât să cuprindă întreaga literatură, pur și simplu pentru că modernitatea este o invenție relativ recentă" (*CF*, 61). În fine, sub auspiciile acestui litigiu de metodă privind istorismul stă momentul de cotitură asumat explicit de Călinescu faţă de teoria lui de Man şi evoluţia sa spre un concept personal de modernitate: profesorului de la Yale i se reproşează că „prezentarea modului său [al lui Baudelaire] de a înţelege modernitatea ar rămâne *incompletă şi unilaterală dacă ar trece cu vederea (aşa cum pare a face Paul de Man)* un alt aspect profund semnificativ al concepţiei poetului despre frumos, şi anume viziunea sa dualistă despre «frumosul etern» şi «frumosul modern». [...] Iar credinţa lui [Baudelaire] în dualism, atât de adânc înrădăcinată, nu poate să nu îndrepte atenţia către mentalitatea poetului, creştină până la dramatism în esenţa ei[2]" (*subl.m., T.D.*) (*CF*, 62-63). Şi

[1] Perspectivă care nu e dispusă să renunţe, între altele, nici la beneficiile istorismului genetic, câtă vreme Călinescu îi găseşte precursori până şi modernităţii paradoxale a lui Baudelaire: la Stendhal, de pildă, care dă o „ciornă a teoriei baudelairiene a modernităţii" (*CF*, 50), acest autor sesizând deja „unele dintre paradoxurile caracteristice implicate în ideea de modernitate literară" (*CF*, 52). Oricât de inovatoare, concepția lui Baudelaire avea, ea însăşi, o oarecare tradiţie.

[2] Mentalitate subliniată convingător şi repetat în istoria receptării lui Baudelaire – *cf.* T.S. Eliot, „Baudelaire" (1930), Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism* (1933; 1940), Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (1936), Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne* (1956) etc.

Matei Călinescu continuă să exploreze particularitatea relaţiei lui Baudelaire cu dicotomiile creştine („Dumnezeu/ Satana, cerul/ iadul, sufletul/ trupul" etc.), relaţie în care distinge o „conştiinţă a crizei prelungite" *via* un creştinism alienat, „care a încetat a mai fi o normă de viaţă şi o călăuză religioasă" (*CF*, 63), precum şi consecinţele pe care nu le-ar fi fructificat, astfel, interpretarea lui Paul de Man. Despre ce consecinţe e vorba? Ce semnificaţie poate avea, pentru o teorie a modernităţii, realitatea că mentalitatea baudelairiană este „creştină până la dramatism", iar viziunea sa despre frumos, una dual㠔 Aceste consecinţe aşa-zis ratate (sau conţinute, dar „trecute cu vederea") de interpretarea demaniană a modernităţii baudelairiene și pe care Călinescu îşi propune să le exploreze în continuarea, dar, în acelaşi timp, în pofida tezelor lui de Man, se cer analizate pe rând, fiind deosebit de importante pentru lămurirea felului în care autorul *Feţelor modernităţii* se apropie, pentru a lua apoi distanţă de concepţia lui Paul de Man.

Având în vedere faptul că de Man fusese primul care atrăsese atenţia, în „Lyric and Modernity", asupra „moştenirii" din *Le Spleen de Paris* nevalorificate de succesorii „orbi" ai lui Baudelaire – de Man lansând chiar sugestiva imagine a „doi Baudelaire", unul aparent, vizibil, din *Florile răului*, altul „ascuns", enigmatic, din *Le Spleen de Paris* –, având, deci, în vedere aceste realităţi, „scăparea" pe care Călinescu o impută perspectivei lui de Man e mai curând inexistentă: chiar dacă nu în sensul dobândit la Călinescu, aceea de moștenire creștină, ideea dualismului baudelairian fusese, fără îndoială, explorată mai întâi de Paul de Man – nu dualism, ci dualitate, existența celor „doi Baudelaire". Dar Călinescu atașează descoperirii acestui dualism consecințe inexistente la Paul de Man și prin care se distanţează clar de premisele acestuia, atunci când alege să abordeze dualismul sau conştiinţa crizistă a lui Baudelaire ca relaţie între două modernităţi angrenate în istorie: pe de o parte, *modernitatea soci(et)ală* – burgheză, progresistă şi urbană, iar pe de alta, *modernitatea artistică*, pe care Baudelaire însuşi o reprezintă, ca autor. Raportul demanian dintre modernitate şi istorie (sau dintre prezent şi trecut) va fi şi el recodificat de Călinescu prin prisma acestui nou dublet.

O primă consecinţă neluată în seamă de teoreticianul american ar fi, astfel, una care i-ar fi permis acestuia să renunţe, prin prospectarea

temeliilor creştine ale poeticii baudelairiene, la opoziţia irevocabilă dintre modernitate şi istorie. O mai mare atenţie acordată dualismului baudelairian ar fi dus la concluzia unei rupturi nu atât de radicale (*tabula rasa*) faţă de istorie, în ipostaza ei de depozitară a moştenirii creştine; prin relaţia sa crizistă cu creştinismul *qua* istorie, Baudelaire contrazice, altfel spus, conflictul radical dintre modernitate şi istorie descris de Paul de Man şi apreciat ca „foarte util", în primă instanţă, chiar de Călinescu. Trebuie amintit însă că această situaţie a amendabilei sau doar până la un punct utilei, pentru Călinescu, disocieri radicale a modernităţii de istorie nu acoperea decât primul pas al reflecţiei demaniene asupra modernităţii, fiindcă Paul de Man îşi rafinase interpretarea – în ceea ce, în capitolul pe care i l-am rezervat, am numit o a doua fază a reflecţiei sale –, ajungând la imaginea unei modernităţi (şi literaturi) „ambivalente", „paradoxale", exprimând o „tensiune latentă", de dependenţă insurmontabilă între prezent şi trecut, consubstanţială actului de a scrie[1]. De altfel, chiar în acea frază a lui de Man exploatată de Călinescu pentru a respinge pretenţiile acestuia de identificare a modernităţii cu literatura (vezi *CF*, 61) se putea citi: „cu cât respingerea unui fapt petrecut în trecut e mai radicală, cu atât se afirmă mai tare dependenţa faţă de trecut" (*BI*, 161).

Dar dacă ipoteza modernităţii baudelairiene nu susţine ideea unei rupturi radicale de trecut (echivalat, cum am văzut, cu istoria, dar și cu „durata", în sens bergsonian și/ sau în descendența jargonului

[1] Vezi comentariile demaniene care descriu actul scrisului şi chiar modernitatea, după Baudelaire, ca o „représentation du présent" (*BI*, 157), precum şi relaţia non-dialectică, adică neajunsă la împlinire, perpetuu frustrată, dintre modernitate şi istorie („Modernitatea şi istoria se leagă una de alta într-un mod bizar şi contradictoriu, care merge dincolo de antiteză şi opoziţie […]. Modernitatea şi istoria par condamnate la convieţuirea într-o relaţie autodistructivă care ameninţă supravieţuirea ambelor" – *BI*, 151). Această a doua fază a reflecţiei demaniene asupra modernităţii e anunțată de o serie de particule adversative, care atenuează sciziunea dintre modernitate şi istorie, şlefuind acel concept agonal şi totodată aporetic de modernitate, specific demanian: „[m]odernitatea se încrede în puterea momentului prezent ca origine, *dar* descoperă că, rupându-se de trecut, a lăsat în urmă şi prezentul" (*BI*, 149); *„[d]ar* chiar această viaţă care trebuie să uite trebuie, din când în când, să se oprească din uitat" (*BI*, 149) (*sublinierile mele, T.D.*).

fenomenologic), ea nu confirmă nici capitularea indistinctă în braţele prezentului – prezent în care pot fi cuprinse atât modernitatea estetică, cât şi modernitatea soci(et)ală, în sensul ei istoric de modernitate burgheză. Pentru a cântări efectele acestei a doua consecinţe posibil ratate de Paul de Man trebuie reamintite câteva lucruri: autorul eseului „Lyric and Modernity" descurajase, criticând vehement, cu epitete minimalizatoare, tentativele de cuantificare a modernităţii prin apel la realitatea socioistorică, calificând, de pildă, drept explicaţie „brutal exterioară", nerelevantă şi „pseudo-istorică" (*BI*, 172) demersul lui Hugo Friedrich de a ancora pierderea reprezentabilităţii şi procesul disoluţiei eului din poezia modernă într-un evazionism cu cauze sociologice şi antopologice – ca efect al degradării sentimentului vieţii începând cu mijlocul secolului al XIX-lea. După Călinescu însă, tocmai ceea ce repudiase de Man cu trimitere la Friedrich reprezintă cheia identificării acelui tip inovator de modernitate ilustrat de Baudelaire, căci etosul artistului modern nu poate fi dedus decât studiindu-i reacţia faţă de prezentul soci(et)al, *i.e.* „sentimentul de alienare" în faţa „societăţii şi culturii oficiale a epocii sale". Astfel, „[c]rezul aristocratic al poetului într-o epocă de egalitarism, felul în care el exaltă individualismul, religia *artei* pe care o practică şi care se prelungeşte către un cult al *artificialului* […] – toate exemplifică ostilitatea sa acerbă faţă de civilizaţia dominantă a clasei mijlocii. […] Portretul pe care Baudelaire i-l face lui Edgar Allan Poe, văzut ca victimă a democraţiei americane şi martir în catalogul alienării artistice moderne, rezumă argumentele sale principale împotriva modernităţii burgheze" (*CF*, 65). Concepţia baudelairiană a modernităţii ar merge, după Călinescu, mână în mână cu o „critică" (de pe poziţii anti-rousseauiste) „a modernităţii sociopolitice", axată „pe ideea că vremurile moderne favorizează manifestarea din ce în ce mai lipsită de limite a instinctelor naturale ale omului", Baudelaire susţinând, într-un pasaj din *Pictorul vieţii moderne*, că crima este „de origine naturală", iar virtutea „dimpotrivă este *artificială* şi supranaturală"[1] (*CF*, 66). Tot aici constată Călinescu și că „Baudelaire «modernistul» parcă ar fi campionul fidel al vechiului regim în politică", disociere de care va profita pe larg și Antoine Compagnon, când va

[1] Vezi Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 491.

contura portretul antimodernului. Ce nu întârzie să accentueze, însă, Matei Călinescu este că acest criticism antiburghez şi anti-naturalist al lui Baudelaire „nu atrage după sine nicio poziţie iraţională, nicio atitudine ostilă faţă de ştiinţă" (*CF*, 67), că „nu se opunea ideii de civilizaţie, ci mai degrabă, noului val de barbarism care ameninţa temeliile creativităţii umane deghizat în «modernitate progresistă»" (*CF*, 68). De unde şi raţionamentul aparent paradoxal: „«modernitatea» lui Baudelaire *nu* este ruptă de cealaltă modernitate, istorică şi burgheză" (*CF*, 64), deşi „exemplifică ostilitatea sa acerbă faţă de civilizaţia dominantă a clasei mijlocii". „Nu este ruptă" înseamnă, la Călinescu, totuna cu a spune că este prinsă într-o relaţie dialectică; deşi un produs al disonanţei, al revoltei, al ostilităţii resimţite faţă de civilizaţia burgheză, „modernitatea lui Baudelaire" derivă chiar din coabitarea cu civilizaţia burgheză, ostilitatea ei se cristalizează *în relaţie* cu civilizaţia burgheză. Această respingere moderată (sau asimilatoare) a prezentului, cu nuanţările de rigoare – lipsa poziţiei iraţionale, a ostilităţii faţă de ştiinţă etc. –, este un aspect capital în perspectiva lui Matei Călinescu asupra modernităţii în genere şi asupra celei baudelairiene în special, aspect de care trebuie să se ţină cont în cercetarea genezei conceptului de antimodern(itate) la Antoine Compagnon, unde această latură a dualismului baudelairian – respingerea prezentului burghez (însă fără nuanţele formulate de Călinescu) – va deveni una dintre proprietăţile antimodernului.

În aceeaşi ordine de idei ce include criticismul antiburghez s-ar înscrie însă şi anti-naturalismul (anti-mimetismul) poeticii baudelairiene, respingerea ideii romantice a „geniului natural", a concepţiei organiciste asupra artei şi a ceea ce se numea în epocă „poezia inimii", precum şi promovarea, după E.A. Poe, a raţionalităţii creaţiei, a elementului „conştient şi intenţionat în procesul creaţiei artistice" (*CF*, 67). Critic al modernităţii burgheze şi nostalgic după valorile pierdute odată cu intrarea în scenă a spiritului egalitarist, Baudelaire s-a dovedit, totuşi, eminamente antitradiţional în concepţia sa asupra artei, „conştiinţa" alienării artistului în lumea modernă fiind rodul înfruntării celor două modernităţi. Concepţia lui Baudelaire asupra modernităţii este guvernată, prin urmare, de o „importantă contradicţie", ce pune în lumină antagonismul dintre cele două modernităţi, una estetică, alta

soci(et)ală[1]: „pe de o parte, el [Baudelaire] cere să fie respins trecutul normativ sau, cel puţin, să fie recunoscută irelevanţa tradiţiei în privinţa sarcinilor specifice de creaţie ce stau în faţa artistului modern, pe de altă parte, evocă plin de nostalgie pierderea trecutului aristocratic şi deplânge năvala unui prezent vulgar și materialist pe care îl consideră tipic pentru clasa mijlocie" (*CF*, 68). Baudelaire respinge, aşadar, un anumit aspect al trecutului (normativul literaro-estetic) – optând, prin aceasta, pentru reguli noi, moderne, ale artei – după cum respinge şi unele aspecte reprezentative pentru prezentul soci(et)al al modernilor.

Însă Baudelaire nu doar *respinge*: la el se manifestă şi celălalt element al modernităţii paradoxale teoretizate de Paul de Man (un element pe care acesta, iarăşi, l-ar fi „trecut cu vederea", nedorind să coboare discuţia despre modernitate în istoria secolului al XIX-lea, aşa cum reiese din interpretarea lui Călinescu): e vorba de *pasiune*. Căci dacă modernitatea (identificabilă cu progresul) scoate reaua natură a omului la iveală, tot ea produce şi artificiul – fruct al raţiunii, al virtuții, al imaginației, al artei – care îl înalţă pe om deasupra naturii sale şi a realităţii decăzute. Iată adevărata ambivalenţă a modernității lui Baudelaire! Nu altceva decât convieţuirea cu modernitatea soci(et)ală, cu modernitatea angajată în istorie, se află la originea acelui „jurământ de credinţă, lipsit de orice echivoc, faţă de modernitate în estetică" pronunţat de Baudelaire: a frumosului ca „sentiment de înstrăinare", „de *mister*" şi „de *nefericire*", a atracţiei pentru „tărâmul interzis al *răului*" şi pentru scoaterea „la iveală" a poeziei ascunse „în spatele celor mai îngrozitoare contraste ale modernităţii sociale" (*CF*, 63, 64). *Florile răului* și poemele în proză din *Le Spleen de Paris* ar conţine, aşadar, „atât programul unei poezii a modernității urbane, cât şi proiectul, în linii foarte generale, al unui frumos în acelaşi timp infernal şi divin, a cărui fiinţă este locul paradoxal de întâlnire a contrariilor". De aceea, deşi „antirealistă", antimimetică și adeptă a unei estetici a imaginației,

[1] Pentru variație, voi mai indica ideea de modernitate soci(et)ală și prin sintagmele „modernitate sociopolitică", „modernitate burgheză", „modernitate (tehno)civilizațională", care, chiar dacă privilegiază un aspect sau altul al modernității în ansamblu, vizează același concept unitar de modernitate – prezentul material și ideologic în care trăiesc și căruia îi opun rezistență artiștii moderni.

„«modernitatea» lui Baudelaire *nu* este ruptă de cealaltă modernitate, istorică şi burgheză" (*CF*, 64); şi invers: faptul că prețuiește valorile aristocrației declinante nu-l opreşte pe creatorul Baudelaire să demită poeticile pe care i le livrează tradiţia.

Călinescu pare a-i reproşa, în sumă, lui Paul de Man faptul că – nesocotind dualismul baudelairian şi realitatea că acesta nu ilustrează doar rezistenţa faţă de anumite valori ale trecutului sau ale prezentului, ci şi pasiunea raportării la fiecare dintre ele – a trecut cu vederea însăşi ambivalenţa modernităţii lui Baudelaire. Iar această ambivalență implică, aspect de mare importanţă, atât o atitudine faţă de artă, cât şi una faţă de societate. Spre deosebire de Paul de Man, care-şi face un titlu de glorie tocmai din epurarea discuţiei esenţiale despre modernitate de balastul scoriilor contingente şi al „datelor empirice", se poate, cred, conchide că Matei Călinescu reuşeşte să adâncească imaginea celor „doi Baudelaire" dincolo de formula abstract-metaforică în care o lăsase Paul de Man, tocmai fiindcă aduce în joc „scorii" contingente de diverse facturi. De altfel, întreaga monografie consacrată de Călinescu modernităţii abundă, pe lângă referinţele din critică şi istorie literară, în trimiteri de ordin filosofic, politologic, psihanalitic, sociologic, de ideologie etc., într-un ansamblu condus de o viziune asumat diacronică, în care conceptele se desfăşoară şi devin. Modul în care Călinescu și-a sintetizat demersul în prefața primei ediții românești a celor *Cinci fețe…*, cea din 1995, numindu-l un „eseu de istorie intelectuală și de genealogie culturală" (*CF*, 12), spune totul în privința angajamentului său istorist. Optica sa şi a lui Paul de Man nu pot coincide, prin urmare, decât într-un punct auroral, în abstractul relaţiei tensionate dintre istorie şi modernitate. De aici, drumurile lor se despart: Călinescu nu agreează esenţialismul şi pretenţia lui de Man de a „deduce" din particular (cutare text al lui Baudelaire) generalul (esenţa literaturii), nici proiectele lui de critică radicală a istori(ci)smului.

Valorificarea infidelă a tezelor lui Paul de Man. Ambivalenţa anistorică a modernităţii (de Man) *vs* cele două modernităţi (Călinescu)

În ceea ce poate fi considerată o nouă încercare de explicare „pseudo-istorică" a contradicţiilor modernităţii, Matei Călinescu se raliază mai curând modelului Hugo Friedrich, decât celui oferit de Paul de Man în eseurile pe care le-am discutat în capitolul anterior, unde vocabula „istorie" are, de altfel, o accepţie destul de ambiguă (simpla translare a discuţiei despre prezent şi trecut în termeni de „act" şi de „reprezentare" a actului, din „Literary History and Literary Modernity", arătând că termenii în care pune Paul de Man istoria şi timpul sunt străini de o abordare a istoriei ca succesiune de etape raportabile la o viaţă socială, economică şi politică şi la psihologia indivizilor ei). Dar Călinescu va realiza acest lucru nu altfel decât transplantând într-un sol istorist schema agonal-aporetică a lui de Man. Astfel, dependenţa modernităţii de istorie, cu toate ambiguităţile, paradoxurile şi contradicţiile ei, e transferată de Călinescu în aria celor două modernităţi – „modernitatea estetică" şi „modernitatea socială" sau tehno-civilizaţională (burgheză). „În sensul ei cel mai larg", va susţine, ca atare Călinescu, „modernitatea se reflectă în opoziţia ireconciliabilă dintre seriile de valori corespunzătoare (1) timpului obiectiv, socialmente măsurabil, al civilizaţiei capitaliste (timpul ca un bun mai mult sau mai puţin preţios, cumpărat şi vândut pe piaţă) şi (2) duratei personale, subiective, imaginare, acelei *durée* sau acelui timp personal creat de revoluţia «sinelui». Această din urmă identitate între *timp* şi *sine* constituie fundamentul culturii moderniste" (*CF*, 20). Iar această „opoziţie ireconciliabilă" dintre timpul obiectiv şi timpul sinelui, trimiţând la conceptul bergsonian de „durată" (care modela, subiacent, şi raţionamentele lui de Man), este o soluţie obţinută de Călinescu prin relocarea – în interiorul unui concept scindat de modernitate – a schemei agonale care la Paul de Man opunea modernitatea, văzută ca un bloc compact, istoriei – alt bloc compact. Imaginate într-o permanentă tensiune, „modernitatea estetică" sau „culturală", pe de o parte, şi „cea-laltă modernitate" – „modernitatea socială" sau tehno-civilizaţională

(numită şi „burgheză"), pe de altă parte, refac raportul demanian dintre modernitate şi istorie – cu excepţia faptului că tensiunii care electrizează la Călinescu cele două entităţi i se poate ataşa calificativul „dialectică", pe care perspectiva anistoristă a lui de Man îl refuza. Astfel, „[i]deea burgheză de modernitate" ar fi reprezentată de „[d]octrina progresului[1], încrederea în posibilităţile benefice ale ştiinţei şi tehnologiei, preocuparea pentru timp (un timp *măsurabil* [...]), cultul raţiunii, idealul de libertate definită în contextul unui umanism abstract, dar și orientarea către pragmatism, către cultul acțiunii și al succesului", căci „toate acestea s-au implicat, în diferite grade, în lupta pentru modernitate și au fost susținute și promovate drept valori-cheie ale civilizaţiei triumfătoare instaurate de clasa mijlocie". În schimb, „cealaltă modernitate, aceea care avea să dea naştere avangardelor, încă de la începuturile ei romantice a tins către atitudini antiburgheze radicale" (*CF*, 52), fiindcă „ceea ce defineşte modernitatea culturală este respingerea deschisă a modernităţii burgheze, pasiunea ei negativă devastatoare" (*CF*, 53). Important de reţinut este că modernitatea estetică sau culturală reprezintă, în *Cinci feţe…*, o împotrivire sau o reacţie la modernitatea materială, civilizaţională, şi că singura dintre „feţele" ei care merge (sau pare că merge, fiindcă Matei Călinescu va rafina reflecţia şi în acest caz) în sensul modernităţii materiale, economico-sociopolitice, este kitsch-ul, în acord cu ideile expuse de Daniel Bell în *Contradicţiile culturale ale capitalismului* (1976): „*Istoriceşte vorbind, apariţia şi dezvoltarea kitsch-ului sunt rezultatele intruziunii celeilalte modernităţi – tehnologia capitalistă şi interesul pentru afaceri – în domeniul artelor*" (*CF*, 22)[2].

---

[1] Relaţia structurală dintre ideile de „modernitate" şi de „progres" a fost deseori pusă în evidenţă. Reinhart Koselleck arată, de pildă, că „mai recent decât conceptul de *decădere*", conceptul de progres ar fi „specific modern, înainte de secolul al XVIII-lea neavând un conţinut empiric substanţial, nefiind legat nici măcar de expectaţiile de «mai bine» pentru viitor" (*Conceptele şi istoriile lor* [2006], traducere din limba germană de Gabriel H. Decuble şi Mari Oruz, Bucureşti, Editura Art, 2009, p. 142). În aceste condiţii, „până în secolul al XVIII-lea, s-a vorbit nu atât despre *progrese*, cât despre *perfectio*, despre perfecţiunea în sens teleologic, către care trebuie să tindă artele şi ştiinţele şi, în general, întreaga societate" (*ibid*., p. 151).

[2] Trebuie adăugat aici, de dragul simetriei, că tot în sensul modernităţii sociopolitice s-a considerat că a mers o vreme şi avangarda, cea rusă fiind

Această mutare în interiorul conceptului de „modernitate" a opticii ambivalent-agonale care la Paul de Man angrena modernitatea şi istoria, e inseparabilă, la Matei Călinescu, de o viziune diacronică şi pozitivistă asupra istoriei, ca succesiune de epoci şi structuri bine localizate. Ambivalenţa cvasi-anistorică dintre modernitate şi istorie se transformă, la el, în dialectică, prin angajarea ei în istorie. Departe de portretul demanian al modernităţii dincolo de un timp şi de un spaţiu fizice, modernitatea lui Călinescu exprimă starea de fapt a unei societăţi anume, societatea ultimei jumătăţi a secolului al XIX-lea, măcinată de efectele unui capitalism în expansiune şi ale consolidării burgheziei: „în cursul primei jumătăţi a secolului al XIX-lea, a apărut o sciziune ireversibilă între modernitate în sens de etapă în istoria civilizaţiei occidentale – rod al progresului ştiinţific şi tehnologic, al revoluţiei industriale, al valului de schimbări economice şi sociale produse de capitalism – şi modernitate în sens de concept estetic. De atunci relaţiile dintre cele două modernităţi au fost în mod ireductibil ostile" (*CF*, 52). Modernitatea estetică ar exprima, prin urmare, conştiinţa unei „«vocaţii a crizei»[1] şi a alienării faţă de cealaltă modernitate, cea burgheză"

---

exemplară din acest punct de vedere: „în primii ani ai puterii sovietice, avangarda nu doar a încercat să-şi pună în practică proiectele artistice, ci a creat şi un anume tip de discurs artistico-politic, în care orice decizie referitoare construcția estetică a unei opere de artă era evaluată ca o decizie politică şi, invers, orice decizie politică era interpretată în funcție de consecinţele sale estetice" (Boris Groys, *Stalin – opera de artă totală* [1988], traducere de Eugenia Bojoga şi George State, Cluj-Napoca, Editura Idea Design & Print, 2007, p. 19). Acest proiect de confirmare a politicului sau a ideologicului prin artă explică inclusiv cooptarea în produsul artistic avangardist a diferitelor elemente de kitsch, reclamă, design comercial, fotografie sau artă populară. În aceeași ordine de idei poate fi invocat şi mersul futurismului italian alături de proiectul fascist.

[1] Pentru ideea de „criză" ca simptom al modernităţii (burgheze), *cf.* Reinhart Koselleck, *Critică şi criză. O contribuție la patogeneza lumii burgheze* [1959], traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, postfață de Claudiu Gaiu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2013. „Critica politică" şi „criza" apar aici ca emanaţii ale unei *Weltanschauung* burgheze prerevoluționare (vezi pozitivarea conceptului de „critică" în preajma Revoluției Franceze, sensul lui viitorist, progresist, precum şi identitatea dintre conceptele de „critic", „rațional" şi „antistatal", critica – de la critica politică la critica estetică – fiind „caracteris-

(*CF*, 20), conștiință anticipată deja de ura romantică față de „filistin", resimţit ca „formă tipică de ipocrizie burgheză" (*CF*, 54); literatura de avangardă, inițial pandant al doctrinelor socialiste saint-simoniană şi fourieristă, ar ilustra aceeaşi „atitudine antiburgheză radicală". Însăşi ideea autonomiei artei s-ar fi transformat, pe drumul de la Kant la Théophile Gautier, dintr-o „teorie estetică de sine stătătoare", într-o reacţie „*intens polemică* la modernitatea în explansiune a clasei de mijloc" (*subl.m., T.D.*) (*CF*, 55), într-un „cuvânt de ordine pentru artiştii care se săturaseră de umanitarismul romantic găunos şi simţeau nevoia să îşi exprime ura faţă de mercantilismul burghez şi faţă de utilitarismul vulgar […]. În contrast cu părerile susţinute de Kant şi discipolii săi în Germania, partizanii «artei pentru artă» promovează o idee de frumos polemică înainte de toate, care provine nu atât dintr-o ideală dezinteresare, cât dintr-o *afirmare agresivă* a totalei gratuităţi a artei. Această idee de frumos este perfect sintetizată în celebra formulă «a-l uimi pe burghez» («épater le bourgeois»). Arta pentru artă este primul rod al *revoltei* modernităţii estetice împotriva modernităţii filistinului" (*sublinierile mele*, *T.D.*) (*CF*, 55-56). Autonomia estetică (devenită „arta pentru artă" din doctrinele simbolisto-decadente) s-ar identifica aşadar cu elitismul antiburghez, înseşi formele retoricii sale – „intens polemică" şi de „afirmare agresivă" – dictând felul în care trebuie interpretată, la Călinescu, această autonomie şi, prin urmare, întregul concept de modernitate estetică: în niciun caz făcând abstracţie de contextul istorico-soci(et)al și foarte aproape de optica unui Walter Benjamin, pentru care teza „artei pentru artă" (modernitatea estetică) apare din necesitatea unui contrast cu legile pieţii şi cu invazia tehnicii în secolul al XIX-lea (deci cu modernitatea civilizaţională)[1]. Ideea unui frumos

tică pentru apariția conştiinţei de sine burgheze", *ibid.*, pp. 130-136). Elocventă pentru „ambivalența" apolitică și totodată politică a criticii ar fi transformarea ei dintr-o aşa-numită „règne de la critique" rezidentă în sfera aparent autonomă şi apolitică a „Republicii Literelor", într-o formă de contestare directă a statului (*ibid.*,p. 143).

[1] „Presa organizează piaţa valorilor spirituale, ceea ce provoacă urcarea sa. Nonconformiştii se revoltă împotriva acestei mişcări care pune arta la dispoziţia legilor pieţei şi se grupează sub stindardul «artei pentru artă». Din acest cuvânt de ordine se naşte ideea operei totale, care încearcă să protejeze arta de invazia tehnicii" (Walter Benjamin, „Paris, capitala secolului al

„polemic" şi „agresiv" n-ar fi avut sens în schema simili-metafizică a modernităţii lui Paul de Man, unde agonalul aporetic dintre modernitate şi istorie n-are nimic polemic, *i.e.* nu urmăreşte efecte asupra unui adversar concret, nefiind o relaţie *socială* de adversitate. Spiritul istorist îl obligă însă pe Călinescu la constatarea că, înainte de simbolism şi de avangarde, imaginate ca estetici antimimetice şi antirealiste, romantismul se recomanda ca o formă a modernităţii estetice de secol XIX – o modernitate estetică reactivă la arta de tip kitsch, emanată a spiritului burghezo-capitalist. În orice caz, antimimeticul şi antirealismul par să reprezinte, în acest caz, calităţi definitorii ale acelei modernităţi care, până la urmă, va conduce la „aporiile" avangardelor (reductibile la ideea că artistul anticipează prin forţe proprii destinul umanităţii, dar că, în acelaşi timp, e chemat să fie vocea, companionul sau adjuvantul unor ideologii deja existente).

De altfel, investigând în detaliu „feţele" modernităţii, Călinescu va lucra cu còpii ale aceluiaşi dualism (ambivalenţă) estetico-soci(et)al prin care caracterizase şi conceptul integrator de „modernitate". Ca atare, el va pomeni (*apud* Renato Poggioli) de existenţa a „două avangarde", una politică şi alta artistică („Principala diferenţă între avangarda politică şi cea artistică din ultimii o sută de ani constă în insistenţa avangardei artistice asupra potenţialului revoluţionar *independent* al artei, în timp ce avangarda politică tinde să justifice ideea opusă, şi anume că arta trebuie să se supună cerinţelor şi nevoilor revoluţionarilor politici. Dar şi una, şi cealaltă pornesc de la aceeaşi premisă: viaţa trebuie schimbată în mod radical" – *CF*, 109). Aceste două avangarde aflate în concordie la Rimbaud, în faza simpatiilor sale anarho-socialiste, ar ajunge, în cele din urmă, la „discordie" (*CF*, 116); nu şi la „divorţ", cum opina Poggioli, căci Matei Călinescu nu-şi disociază radical entităţile, aşa cum nu disocia modernitatea estetică de cea burgheză, ci le păstrează, în descendenţa opticii lui Paul de Man, într-o relaţie de tensiune constitutivă. Alături de cele două avangarde, „semnificaţiile complexe şi dialectic ambivalente pe care Nietzsche le atribuie ideii de decadenţă" (*CF*, 184) aduc în scenă şi ipoteza a două decadenţe sau a ambivalenţei funciare – artistică, pe de o parte, soci(et)ală, pe de alta – a decadenţei, o altă „faţă" a modernităţii

XIX-lea" [1939], în *Iluminări,* traducere de Catrinel Pleşu, Cluj-Napoca, Editura Idea Design and Print, 2002, p. 142).

care s-ar cere privită ca o critică a ideologiei burgheze (*CF*, 190), în orice decadent ascunzându-se un posibil avangardist. Decadenţa n-ar ilustra un monolit lipsit de aporii decât în anumite teorii de sursă marxistă (dar nu și la Marx însuși) privind „decadenţa burgheză" (identificată în jargonul realist-socialist cu „modernismul"), teorii în care arta şi societatea – burgheze, amândouă, deci deopotrivă de „bolnave" – sunt imaginate ca mergând în acelaşi sens. (Iată de ce un G.V. Plehanov, în „Arta şi viaţa socială" (1912), respinge ipoteza unei decadenţe antiburgheze – şi implicit teoria existenţei a două decadenţe care se înfruntă, una sociopolitică, alta artistică; iată cum s-ar lămuri şi voga conceptului de „decadentismo" în Italia, în locul celui de modernism, vogă asigurată, sugerează Călinescu, tot prin succesul filosofiei de sursă marxistă în critica italiană postbelică.) De altfel, numai o concepţie unitară a modernităţii, în care esteticul şi sociopoliticul merg în acelaşi sens, ar explica ostilitatea faţă de arta zisă modernistă atât a ideologilor de extrema stângă (care văd în această artă expresia unei culturi putrede, în declin: „atât avangardiştii individualişti […], cât şi producătorii de maculatură burgheză au drept obiectiv distrugerea artei, consecinţă inevitabilă a fazei muribunde a capitalismului" – *CF*, 198), cât şi a ideologilor de extrema dreaptă (care o asociază cu „marxismul distructiv"). Şi fascismul, şi sovietismul, constată Matei Călinescu (*CF*, 199-200), au condamnat „arta bolnavă" a decadentismului și a modernismului. Teoria celor două modernităţi, estetică şi soci(et)ală, aflate în opoziţie dialectică s-ar dovedi, în schimb, nu doar o mai bună descriere a stării de fapt din istoria culturii ultimelor două secole, ci şi o soluţie de surmontare a gândirii unilaterale care, între altele, duce la totalitarism.

Desprinderea de viziunea lui Paul de Man. Avantajele istorismului

Maniera în care Matei Călinescu documentează din punct de vedere sociologic, filosofic, politic, ideologic etc. aporiile unei modernităţi sinonime cu decadenţa şi, în acelaşi timp, cu avangarda confirmă pariul istorismului pe care Călinescu pare a-l câştiga împotriva lui Paul de Man. Toate „feţele" modernităţii sunt, insistă el, produse ale

istoriei. Astfel, decadenţa ce duce la avangardă nu poate fi decât un fenomen de secol XIX, care împărtăşeşte prea vagi contururi cu „decadenţa" idealismului platonician sau cu ideea universalistă de decadenţă, specifică unei viziuni ciclice asupra istoriei. Explicaţia este, cum ar zice Paul de Man, „vulgar" pozitivistă: „un înalt grad de dezvoltare tehnologică este perfect compatibil cu un sentiment acut al decadenţei. […] progresul *este* decadenţă şi decadenţa *este* progres" (*CF*, 156). Saltul tehnologic fără precedent executat de societate în secolul al XIX-lea este, aşadar, răspunzător de aceste forme particulare ale decadenţei (Călinescu îşi îngăduie chiar luxul de a localiza momentul în care decadenţa şi avangardismul ajung să se confunde: „În anii 1880, decadentismul şi avangardismul ajunseseră noţiuni, dacă nu cu totul sinonime, cel puţin foarte apropiate" – *CF*, 161, de unde şi ideea, *apud* Ernest Renan, că „fascinaţia pentru decadenţă, ca şi fascinaţia aparent contrară pentru origini şi primitivism sunt de fapt două feţe ale unuia şi aceluiaşi fenomen"[1] – *CF*, 162).

La fel abordează Călinescu şi celelalte „feţe" ale modernităţii: caută localizarea lor în istorie, coroborează informaţii despre condiţiile

[1] Ideea comunicării dintre pandantele decadento-modernist şi avangardist ale modernităţii *via* primitivism a rămas în continuare fertilă – vezi Hayden White, „Primitivismul şi modernismul", în Sorin Antohi (coord.), *Modernism şi antimodernism. Noi perspective interdisciplinare*, Bucureşti, Editura Cuvântul, Muzeul Naţional al Literaturii Române, 2008, p. 32: „Nu ar fi cu totul greşit să spunem că modernismul – modernismul moderniştilor literari – este «împlinirea» primitivismului, momentul cultural în care primitivitatea e anulată, totalizată, elevată şi depăşită pentru a se reconstrui pe sine". Distingând între avangardă şi modernism prin prisma raportării lor la primitiv, White arătase că „[p]entru avangarda istorică, primitivul e în principal o sursă contemporană, deşi spaţial îndepărtată, de noi forme şi teme; pentru moderniştii literari, primitivul este deopotrivă ceea ce «noi, modernii» am derivat din civilizaţie şi ceea ce o ameninţă" (*ibid.*, p. 23). Trebuie menționat, totuși, că White înțelege în acest eseu prin „modernism" mai puțin ceea ce numim astăzi curentul literar „modernist" și mai mult o „conștiință de sine «epocală»" (*ibid.*, p. 17), însă raționamentul său include, cum am văzut, și sensul restrâns cu care lucrează istoria literară. Pentru relația dintre modernism și primitivism, vezi și contribuția cercetătoarei italiene Vita Fortunati, „Primitive Art in Modernism. Ambivalence of Appropriation", în *Modernism*, Astradur Eysteinsson and Vivian Liska (eds.), Amsterdam, Benjamins, 2007 – la care se referă White în acest eseu.

socioeconomice şi culturale specifice genezei lor. Chiar dacă e încadrat, la un moment dat, de un raţionament unificator („întregul proces de producţie şi consum al (pseudo)culturii de masă este facilitat de tendinţa mult prea omenească spre autoamăgire" – *CF*, 235), kitsch-ul este, şi el, în acelaşi mod înşurubat în istoria începutului de secol XIX şi a relaţiilor dezvoltate în acest context socioeconomic particular, fiindcă kitsch-ul „nu poate fi aplicat la nimic precis înainte de sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea. Cu alte cuvinte, kitsch-ul – nu numai terminologic, dar şi conceptual – este esenţialmente modern" (*CF*, 230); „conceptul estetic de kitsch nu poate fi disociat de modernitate şi, mai precis, de epoca relativ recentă, care a asistat la afirmarea rapidă a claselor de mijloc. Kitsch-ul este rezultatul artistic direct al unei importante mutaţii etice datorate conştiinţei proprii a timpului aparţinând claselor mijlocii" (*CF*, 241) etc. Alexis de Tocqueville şi Theodor W. Adorno sunt convocaţi pentru a confirma relaţia dintre comercialism, respectiv modul de producţie capitalist, şi nevoia de „amuzament" a maselor indusă de aceeaşi societate.

Abia postmodernismul scapă, întrucâtva, acestei priviri istorizante, în sensul că Matei Călinescu refuză să-l vadă drept un demers „neoconservator" (ca Jürgen Habermas) sau, dimpotrivă, ca deconstrucţie a consensului şi a raţionalităţii dinspre stânga anticapitalistă (câtă vreme crede, alături de Richard Rorty, că identificarea „consensului" habermasian cu presiunea sistemului e o „stupiditate" a stângii şi că, prin urmare, a susţine raţionalitatea consensului nu e nici o atitudine procapitalistă, nici una anticapitalistă, ci o opţiune logică). Pe de altă parte, antrenând postmodernismul în comparaţii care-i vădesc similarităţi parţiale cu avangarda şi cu kitsch-ul, se înţelege că nici postmodernismul nu poate scăpa „determinismului" societăţii de consum, dintr-o fază anume a evoluţiei sale istorice.

Dar probabil cel mai puternic argument folosit de Călinescu în favoarea istorismului reprobat de Paul de Man este relaţia modernităţii cu creştinismul (şi implicit cu criza conceptului de „om"), respectiv cu o *forma mentis* inseparabilă de condiţia temporală a umanităţii în genere şi de conştiinţa ireversibilistă a modernităţii, în mod special. Iar pentru perspectiva lui Matei Călinescu vitală este relaţia modernităţii cu un tip aparte de creştinism – cel declinant, posterior Revoluţiei Franceze –,

relaţie care-i confirmă în cel mai înalt grad opţiunea istoristă, căci creştinismul, filosofia care a impus umanităţii un mod de a percepe şi de a se raporta la timp, suportă el însuşi consecinţele acestui cadru de gândire care-l sorteşte declinului. Astfel, „[i]dentificarea romantică între *geniul modern* şi *geniul creştinismului*"[1] este considerată de Călinescu un „moment cu adevărat revoluţionar în istoria modernităţii estetice". De ce ar ilustra această fuziune sau continuitate a etosurilor creştin şi modern un „moment cu adevărat revoluţionar"? Fiindcă „[f]ilozofia iluministă a frumosului, prudent relativistă, este înlocuită acum de un istorism fatalist, care accentuează ideea totalei discontinuităţi între ciclurile culturale", acest „sentiment nou al modernităţii" fiind „derivat din conştiinţa unui creştinism muribund", care explică şi apariţia compensatorie a doctrinelor utopice, reprezentative pentru „întregul spectru intelectual al modernităţii" (*CF*, 70, 72)[2]. Călinescu nu e, prin

[1] Orice discuţie despre modernitate, chiar sub auspiciile rupturii de tradiţia premodernă – medievală, anterioară Renaşterii, Reformei, revoluţiei industriale sau Revoluţiei Franceze –, presupune, într-un fel sau altul, conştientizarea surselor sale creştine. După Hegel, relaţia dintre teologia creştină şi modernitate în sens larg (politic, juridic, sociologic, cultural etc.), ca secularizare a modelului escatologic (imaginarea istoriei ca un progres spre mântuire), a fost o temă de prim interes, indepasabilă chiar, în istoria ideilor din ultimele două secole, pentru gânditori ca Søren Kierkegaard (*Frică și cutremur*, 1843 ș.a.), Juan Donoso-Cortés (*Eseu asupra catolicismului, liberalismului şi socialismului*, 1851), Friedrich Nietzsche (*Genealogia moralei*, 1887), Max Weber (*Etica protestantă şi spiritul capitalismului*, 1905), Carl Schmitt (*Teologia politică*, 1922), Karl Löwith (*De la Hegel la Nietzsche*, 1939; *Meaning in History*, 1949), Jacob Taubes (*Escatologia occidentală*, 1947), Michael Walzer (*Revoluția sfinților*, 1965), Hans Blumbenberg (*Die Legitimität der Neuzeit*, 1966) etc., precum şi pentru autori mai recenți, ca Reinhart Koselleck și Jonathan Israel. Reflecţia asupra istoriei literaturii şi a ideilor literare nu putea omite această temă.

[2] Toposul relaţiei dintre creştinism şi modernitate a continuat să reprezinte un punct de interes și la începutul noului mileniu. Hayden White reia, de pildă, astfel meditaţia asupra filiaţiei dintre escatologia creştină şi modernitate ca spirit critic: „«modernismul», în înţelesul său originar, medieval, este un element al unei viziuni asupra istoriei specific creştine, este inerent prezentist ca orientare şi inerent critic faţă de «trecutul» considerat o serie de erori şi neînţelegeri ale naturii umane, ale condiţiei umane şi ale posibilităţilor de eliberare din această condiţie şi trecere într-o stare de binecuvântare în viitor. Acest «modernism» – mai curând decât o credinţă în natura liniară a timpului

urmare, interesat, ca Paul de Man, de invariantele care fac din modernitate sau din literatură un concept reductibil la o esenţă şi valabil dincolo de orice variabile empirice, ci mai degrabă de aproximarea acelei esenţe prin intermediul unor momente unice în istorie: nu modernitatea configurează momentul, ci momentul configurează modernitatea – iar în cazul identificării dintre „geniul creştinismului" şi „geniul modern" e vorba de o istorizare a însuşi conceptului istorizant de creştinism, altfel spus, de ireversibilul ajuns la conştiinţa ireversibilităţii sale în ipostaza „creştinismului muribund". Modernitatea intră, aşadar, în scenă când sunt întrunite o sumă de condiţii (momente) inedite în istoria de până atunci a umanităţii: cutare moment „cu adevărat revoluţionar" generează un „sentiment nou al modernităţii". Călinescu lucrează, în aceste raţionamente ale sale, ca un adept al teoriei rupturilor epocale[1] (referinţa sa predilectă este, în acest caz, Octavio Paz, cu viziunea din *Copiii mlaştinii*: „Epoca modernă este o rupere de societatea creştină. Credincioasă originilor sale, ea este o rupere continuă" – *apud CF*, 75), pe care unii dintre adversarii evoluţionismului genetic o vor confunda, ca Antoine Compagnon, cu iluzia progresismului. Nu e de mirare că vocabularul său abundă, aşadar, în sintagme cu funcţie de singularizare precum „moment cu adevărat revoluţionar" sau „sentiment nou", inerente unei anume viziuni evoluţioniste asupra

– este cel care face «progresistă» ideea creştină de istorie şi influenţează orice ideologie seculară derivată din ea să fie radicală prin natură şi revoluţionară în practică" (Hayden White, *op. cit*., p. 21; termenul „modernism", reamintesc, e folosit aici nu în sensul de curent literar, ci într-o accepţie mai largă, de „modernitate"). White distinge în acest spirit critic o ideologie a progresului, care nu este însă deloc incompatibilă cu concepţia nietzscheană despre decadenţă, aşa cum apare ea în interpretarea lui Călinescu: „Estetic vorbind, decadentul modern […] poate trece uşor de la revoluţionarism la nihilism şi apoi la creştinism" (*CF*, 190). De altfel, convergenţa criticismului cu progresismul apare clar şi la Matei Călinescu: „Tocmai alianţa modernităţii cu timpul şi încrederea ei durabilă în conceptul de progres au făcut posibil mitul unei avangarde eroice şi conştiente de sine, aflată în luptă pentru viitor" (*CF*, 101). Ambivalenţa modernităţii – ca decadenţă-şi-progres – pare o dată în plus confirmată de aceste incursiuni în istoricul relaţiei sale cu moştenirea creştină.

[1] Pentru o dezvoltare a acestei problematici, vezi *infra* subcap. „Realism sau relativism?".

istoriei. De altfel, modul cum descrie Călinescu dependenţa modernităţii de creştinism („mulţi autori dintre cei mai importanţi, numiţi «moderni», sunt fie de neînţeles în afara tradiţiei iudeo-creştine (pe care continuă să o reprezinte, indiferent cât de deviant), fie practică un ateism pasionat, de inspiraţie şi cu motive religioase neîndoielnice" – *CF*, 71; „ateismul este privit nu ca un concept neutru, ci ca unul profund şi nemijlocit religios" – *CF*, 74) este profund îndatorat – înaintea reflecţiilor lui Kierkegaard, Nietzsche sau Ernst Bloch asupra modernităţii şi a creştinismului – filosofiei hegeliene. Adică unei viziuni dialectice, *i.e.* istoriste, asupra creştinismului[1], unde chiar fenomenul ateismului este explicat ca produs dialectic al creştinismului[2].

Poziția critică față de anistorismul demanian din „Literary History and Literary Modernity" şi-o confirmă Călinescu şi în alte câteva eseuri publicate în proximitatea apariţiei celei de-a doua ediţii a *Feţelor modernităţii*, dar şi ulterior: „Postmodernismul şi câteva paradoxuri ale

[1] Faptul e cu atât mai vizibil în pasajul în care, discutând paralela dintre modernismul literar şi modernismul teologal blamat de Papa Pius al X-lea, în enciclica *Pascendi dominici gregis* (1907), Călinescu susţine că „enciclica avea dreptate atunci când sublinia incompatibilitatea dintre tradiţia catolică şi modernitate" (*CF*, 86). La prima vedere, pare ciudat că autorul care tocmai susţinuse legătura creştinismului cu modernitatea prin fibra comună a conștiinței timpului ireversibil afirmă aici incompatibilitatea tradiţiei catolice cu aceeaşi modernitate, valorificând, aparent, numai primul pas al reflecţiei lui Paul de Man *apud* Nietzsche: modernitatea care refuză istoria, *i.e.* tradiţia (ipostază din care Antoine Compagnon va asocia resurecţia catolică şi spiritualistă cu antimodernitatea). Totuşi, tocmai acea privire istoristă sau evoluţionistă îndelung exersată îi permite lui Călinescu să nu cadă în contradicţie: el a legat modernitatea de creştinismul declinant (care cuprinde şi încercările reformiste ale teologilor moderniști), nu de creştinismul expansiv, dogmatic (tradiţia catolică). Modernitatea ar fi deci compatibilă nu atât cu creştinismul *in actu*, cât cu acel creştinism-de-după-creştinism, confruntat cu acel proces de ireversibilizare pe care tot el l-a declanşat. Modernitatea, chiar prin procesul de decreştinare sau deconfesionalizare care o edifică, îşi mărturiseşte originile creştine; se trage din lumea creştină, dar o şi depăşeşte – vezi suprimarea-şi-conservarea (*Aufhebung*) creştinismului la Hegel: de aceea modernitatea e creştină şi deopotrivă decreştinată.

[2] *Cf.* Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel* [1947], Paris, Gallimard, 2011, pp. 108-110.

periodizării" (1986), „Conceptul de postmodernism: erorile «mimetice» şi «teatrale»" (1987) și „Modernitate, modernism, modernizare" (1995). Ruperea teoriei de istorie şi ignorarea „problemei schimbării" (*CF*, 316) sunt prezentate şi aici ca un viciu comun formaliştilor, Noii Critici anglo-americane (*CF*, 304), structuraliştilor (*CF*, 305), între care Roland Barthes însuşi (*CF*, 305-306), precum şi altor concepţii, până la Umberto Eco (pentru care postmodernismul ar fi mai degrabă o „categorie ideală" decât cronologică, Matei Călinescu vorbind aici de „exorcizarea eşuată a dimensiunii istorice a postmodernismului" – *CF*, 322) şi Jean-François Lyotard (la care modernitatea ar fi „un sinonim pentru noţiunea – ciudat de atemporală – de capitalism, în vreme ce postmodernismul ar fi personificarea unei dorinţe – şi ea atemporală – de libertate şi justiţie" – *CF*, 323). Paul de Man nu e uitat nici în aceste eseuri – vezi „Postmodernismul…", unde i se reproșează că „dezistorizează complet modernitatea, pentru a o vedea ca pe un impuls esenţial al întregii literaturi (autentice) din toate timpurile" (*CF*, 316). Concluzia care invalidează toate aceste viziuni este: „Când perspectiva istorică e cu adevărat abandonată, preţul de plătit e mare: generalitatea goală" (*CF*, 323).

Ideea de modernitate la care ajunge Matei Călinescu – preluând şi depăşind tezele lui Paul de Man din „Literary History and Literary Modernity" – este, aşadar, un concept caracteristic secolului al XIX-lea, indisociabil de consecinţele Revoluţiei Franceze şi de avansul burgheziei pe scena istoriei. Dacă până atunci era de presupus că sfera esteticului mergea în acelaşi sens cu sfera socio-politico-civilizaţionalului (*i.e.* cu ideea de căutare a perfecțiunii și a raţiunii, cu o anume concepţie despre libertate şi umanism – „valori-cheie ale civilizaţiei triumfătoare instaurate de clasa mijlocie" – *CF*, 52), într-un moment anume al secolului se produce schisma celor două domenii, calificată de Călinescu drept „ireversibilă" şi „ireconciliabilă". Dar această opoziţie este de tip dialectic: afirmativ şi, prin aceasta, negator; negator şi, prin aceasta, constitutiv. „Modernitatea estetică", arată Matei Călinescu, „trebuie înţeleasă ca un concept de criză aflat într-o triplă opoziţie dialectică: faţă de tradiţie, faţă de modernitatea civilizaţiei burgheze (cu idealurile ei de raţionalitate, utilitate, progres) şi, în sfârşit, faţă de ea însăşi, în măsura în care se percepe pe sine drept o nouă tradiţie sau formă de autoritate" (*CF*, 24). Se poate recunoaşte astfel, transpusă în această triplă opoziţie dialectică

din interiorul conceptului global de modernitate, relaţia agonal-aporetică prin care Paul de Man alegea să recodifice ideea de modernitate, renunţând la disocierea ei radicală de istorie. Reamintesc însă că ceea ce înţeleg Paul de Man şi Matei Călinescu prin „istorie" diferă substanţial: istoria lui de Man înseamnă instalarea prezentului în „durată", fără nicio legătură cu istoria contingentă a pozitiviştilor, a sociologilor, a politologilor – de care se serveşte, în schimb, din abundenţă concepţia lui Călinescu. Modernitatea şi istoria se defineau, în cele din urmă, la autorul american, nu prin simpla relaţie de excludere, ci printr-o relaţie de interdependenţă (ambivalenţă, tensiune latentă) care transcendea opoziţia şi, în intenţia sa, chiar dialectica, în accepţie hegeliană. Acea formă de „pasiune"–„rezistenţă" ce caracterizează la Paul de Man relaţia dintre modernitate şi istorie („Modernitatea şi istoria par condamnate la convieţuirea într-o relaţie autodistructivă care ameninţă supravieţuirea ambelor" – *BI*, 151) şi, similar, dintre modernitate şi literatură („modernitatea, care fundamental este o îndepărtare de literatură şi o respingere a istoriei, acţionează şi ca principiul care conferă literaturii durată şi existenţă istorică" – *BI*, 162) se regăseşte la Călinescu în această „triplă opoziţie dialectică" în care e angajată modernitatea estetică: faţă de propria tradiţie estetică, faţă de modernitatea burgheză şi faţă de sine, ca tradiţie-în-devenire. Modernitatea estetică se pronunţă deci ca negaţie a propriului trecut, precum şi a propriului prezent, non-estetic (burghez) şi estetic (demodabil sub imperiul permanentei nevoi de inovaţie). De altfel, numai opoziţia dintre modernitatea estetică şi modernitatea burgheză individualizează puternic teoria lui Călinescu în raport cu cea a lui Paul de Man, căci opoziţiile dintre modernitatea estetică şi propria tradiţie sau dintre modernitatea estetică şi „ea însăşi" (sau faţă de „contemporaneitatea" care, asimilând-o, o ucide, dar o şi stimulează să renască într-o nouă formă de opoziţie) reflectă cât se poate de fidel aporiile demaniene ale modernităţii[1]. Importante sunt şi comentariile lui

[1] În logica „zborului" demanian al literaturii *qua* modernitate *dinspre* şi *înspre* sine se situează şi următoarele întrebări ale lui Călinescu: „dacă modernitatea estetică a fost vreodată capabilă să se separe în totalitate de pandantul său «contemporan»" şi „[n]u este oare spiritul polemic al modernităţii estetice [...] un fel de dependenţă?" (*CF*, 97). Aici, pare-se că Matei Călinescu ajunge la „îmblânzirea" tensiunii dintre cele două modernităţi şi la recunoaşterea

Călinescu la *The Struggle of the Modern* (1963), lucrarea lui Stephen Spender: în liniile sale esenţiale, cuplul „eu voltairian" *vs* „eul modern" dezvoltat aici de Spender spune acelaşi lucru ca teoria celor două modernităţi a lui Călinescu – „eul voltairian" corespunde modernităţii soci(et)ale, burgheze (estetic inerţiale), în vreme ce „eul modern" se confundă cu eul reactiv al modernităţii estetice, creative. Călinescu nu face decât să accentueze dialectica, aporeticul relaţiei dintre cele două entităţi.

De altfel, referirile lui Matei Călinescu la conceptul său de modernitate şi la fiecare dintre „feţele" ei se fac aproape exclusiv în termeni de conflict aporetic, autoafirmativ şi concomitent autodistructiv, ca la Paul de Man. Orice pas înainte făcut de modernitatea estetică coincide cu o negare a premiselor sale. Pasiunea sa prezenteistă şi novatoare îi semnează distanţa faţă de trecut şi pretenţia de superioritate, dar este un act de autoanulare atunci când reacţia pe care o stârneşte în burghez nu mai este uimirea sau respingerea, ci dorinţa de a „consuma" şi de a integra arta înaltă în cultura oficială sau pop. Avangarda, kitsch-ul, decadenţa şi postmodernismul se conformează toate acestui tipar paradoxalist. Astfel, acceptarea pe scară largă a culturii moderniste antiburgheze ar coincide cu „epuizarea" şi chiar cu moartea ei, kitsch-ul nefiind altceva decât o „caricatură" a conflictului celor două modernităţi (*CF*, 22), căci „conştiinţa critică" a modernilor „include autocritica ironică" (*CF*, 96, *apud* Stephen Spender). În aceeaşi ordine de idei, conceptul de avangardă n-ar fi putut exista în afara modernităţii, aşa cum nici decadența n-ar avea sens decât în raport cu ideea de avangardă („Modernitatea deschide calea revoltelor *avangardei*. În acelaşi timp, ea se întoarce împotriva ei înseşi […] autoreceptându-se ca *decadenţă*" – *CF*, 20; tot în termeni de aporie va comenta Călinescu, după Roland Barthes și Leonard Meyer, şi spiritul autonegator al avangardei, ajuns în cele din urmă „condiţia cronică a artei" – *CF*, 123, 147).

---

dependenţei lor reciproce mai mult afirmative decât anihilante. Aporia demanianã trece, prin urmare, nestingherită în noul context istorico-sociologic în care o inserează Călinescu: asimilarea modernităţii estetice de către burghez, inclusiv în formele externe ale avangardei, o distruge pe aceasta, dar o şi stimulează să se delimiteze permanent de aşteptările publicului (ştiind, cu toate acestea, că va fi permanent asimilată).

Dincolo de bazele lor argumentative mai apropiate sau mai îndepărtate, afinitatea dintre aporeticul anistorist al lui Paul de Man şi aporeticul trecut prin istorie al lui Matei Călinescu e frapantă şi la nivel lexical, mare parte a referirilor acestuia din urmă la modernitate conţinând vocabule din aria semantică a paradoxului. Autorul celor *Cinci feţe ale modernităţii* insistă, astfel, asupra „ambiguităţilor structurale ale ideii de modernitate" (*CF*, 45), asupra „conştiinţei complexe şi dramatic contradictorii a timpului în modernitate" (*CF*, 75), asupra modernităţii ca „idee de frumos polemică" (*CF*, 56) sau ca „radicală neîmpăcare" (*CF*, 73), ca „tradiţie împotriva ei înseşi" (*apud* Octavio Paz – *CF*, 75, 98), ca „rupere continuă" (tot Paz – *CF*, 75), ca „întoarcere împotriva ei înseşi" şi ca o „«tradiţie antitradiţională»" (*CF*, 85, moderniştii fiind, după Harry Levin, „tradiționaliști anti-tradiționali" – *CF*, 374), ca sfâşiere „între impulsul de a se desprinde de trecut – pentru a deveni cu totul «modern» – şi visul […] de a întemeia o nouă *tradiţie*, recongnoscibilă ca atare de către viitor" (*CF*, 76), ca „poziţie contradictorie" (*CF*, 77), ca o „conştiinţă critică" incluzând o „autocritică ironică" (*apud* Stephen Spender – *CF*, 96), ca o „cultură a discontinuităţii" obligată să se exprime într-un mediu academic eminamente progresist, creator de ierarhii valorice şi încrezător în perfectibilitatea fiinţei umane (*apud* Lionel Trilling), ca „menire intrinsecă de creaţie prin ruptură şi criză" (*CF*, 98). Sau ca paradox, neputându-se vorbi „despre «tradiţia modernă» decât într-un mod paradoxal" (*CF*, 75), căci „[a]ntitradiţionalismul modernismului este adeseori în mod subtil tradiţional" (*CF*, 141). Tot aşa, Călinescu arată că „[i]nteligenţa profundă a lui Baudelaire a fost şocată de paradoxul avangardei [...]: nonconformism redus la un fel de disciplină *militară*, sau, şi mai rău, la un conformism de turmă" (*CF*, 114), că „[s]unt deja prezente la Stendhal unele dintre paradoxurile caracteristice implicate în ideea de modernitate literară" (*CF*, 52) şi că „Baudelaire a fost primul scriitor care a subliniat câteva dintre aporiile fundamentale ce rezultă din sensul cultural dat conceptului de avangardă" (*CF*, 115). În fine, într-un fel de sinteză a aporiilor sau a paradoxurilor modernităţii estetice, Călinescu susţine că „artistul modern este obligat, deopotrivă estetic şi moral, să fie conştient de poziţia sa contradictorie, de faptul că ajungerea sa la modernitate este, în mod inevitabil, nu numai limitată şi relativă, dar şi menită să perpetueze trecutul pe care încearcă să-l nege şi să se opună înseşi noţiunii de viitor,

pe care încearcă să o promoveze" (*CF*, 77), fiindcă „[a]tunci când modernitatea ajunge să se opună unor concepte fără de care ea însăşi ar fi fost de neconceput – […] (raţiune, progres, ştiinţă) –, ea nu face altceva decât să-şi urmărească vocaţia cea mai profundă, menirea ei intrinsecă de creaţie prin ruptură şi criză" (*CF*, 98).

Se poate conchide, aşadar, că, în teoria lui Matei Călinescu asupra modernităţii, în mod transparent și asumat a trecut numai spiritul disociaţionist din prima fază a reflecţiei lui Paul de Man din „Literary History and Literary Modernity". Mai departe, se poate spune și că, la modul infidel-creator, Călinescu a valorificat inclusiv spiritul aporetic, post-disociaţionist, al lui de Man, transformând *ambivalenţa* în *dialectică*, respectiv coborând modernitatea în istorie şi mutând în interiorul modernităţii teatrul acelor aporii care la Paul de Man caracterizau relaţia dintre modernitate şi istorie. Originalitatea sa în acest joc de repoziționare a aporiilor provine, prin urmare, chiar din ceea ce refuza Paul de Man: din istorismul sociologizant, din judecarea literaturii în relaţie cu epoca şi cu civilizaţia ce o produce. Perspectiva lui Călinescu are, de altfel, puternice afinităţi cu ceea ce s-ar putea numi o concepţie conflictualistă asupra modernităţii, ilustrată nu numai de Paul de Man, ci şi de autori ca Octavio Paz, Renato Poggioli sau Stephen Spender (vezi sugestivul titlu al acestuia *The Struggle of the Modern*), toţi cu originea în Nietzsche[1].

[1] Pe teren românesc, în anii 1970, Adrian Marino oferă, dimpotrivă, o perspectivă non-agonală, non-crizistă asupra modernităţii – vezi *Modern, modernism, modernitate*, Bucureşti, Editura Univers, 1969, dar şi alte studii apărute ulterior. În cazul lui Marino, se pune însă întrebarea în ce fel servea (sau se delimita) optica non-agonală a acestuia (de) teoria materialismului istoric şi dialectic promovată de regimul politic de atunci, într-o versiune care să fie acceptată de cenzura din România anilor 1960-1970, şi trebuie studiat, de asemenea, dacă optica non-agonală nu era cumva impusă de particularităţile evoluţiei pe teren autohton, în a doua parte a secolului al XX-lea, a înseşi ideii de modernitate, care, odată cu avansarea industrializării şi a urbanizării pe teritoriul Republicii Socialiste România, tindea să se confunde cu modernizarea şi cu modernitatea revendicate de regimul socialist. E de presupus, în aceste condiţii, că între societatea (= modernitatea) socialistă şi concepţiile sale despre artă nu puteau fi acceptate relaţiile de tensiune și de (auto)contradicție teoretizate de exegeți ai modernității din societățile capitaliste.

Modelul esenţialist al modernităţii *vs* modelul „asemănărilor de familie”

În „Concluzia” ediţiei din 1987 a celor *Cinci feţe ale modernităţii* (de fapt a eseului „Despre postmodernism”, publicat în 1986 și inclus aici ca un capitol tratând a cincea „față” a modernității – *CF*, 300), Matei Călinescu susţine că ideea de a aborda modernitatea prin prisma unor „feţe” ale sale i-a fost inspirată de conceptul „asemănărilor de familie” lansat de Ludwig Wittgenstein. Numele lui Wittgenstein nu apare în *Cinci fețe…*, totuși referința este fără echivoc, așa cum o atestă și un alt eseu, din 2001 („Reflecții subiective despre modernitate și lectură”), unde mărturisește că în cercetările sale a adoptat o „perspectivă «fiziognomică» asupra terminologiei modernității”, nutrită de „noțiunea de «asemănări de familie», propusă de Wittgenstein (*CF*, 365). Raliat unui tip de gândire mai „fluid”, modelul wittgensteinian e chemat să lucreze, la Călinescu, în compatibilitate cu „dialogismul” teoretizat de Mihail Bahtin și cu metoda lui Max Weber din *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, toate aceste soluții urmărind să depășească neajunsurile vechii gândiri esenţialiste, ale reducționismelor și ale monismelor de tot felul, adică domnia „principiilor absolute”.

Folosită în teoria jocurilor de limbaj, cuprinsă în volumul postum *Cercetări filozofice* (1953), metafora asemănărilor de familie propune o formă de categorizare a entităţilor diferită de modelul esenţialist al genurilor şi al speciilor, unde entităţile sunt definite printr-o proprietate comună (genul proxim) şi prin proprietăţi caracteristice fiecăreia dintre ele (diferenţe specifice). Asocierea de entităţi pe baza „asemănărilor de familie” nu presupune însă existenţa unei sau unor proprietăţi comune tuturor membrilor familiei, ci a unor similitudini ireductibile la un gen proxim: „Consideră, de pildă, mai întâi procesele pe care le numim «jocuri». Am în vedere jocuri jucate pe tablă, jocuri de cărţi, jocuri cu mingea, jocuri sportive ş.a.m.d. Ce le este comun tuturor acestora? – Nu spune: «*Trebuie* ca ceva să le fie comun, căci altfel ele nu ar fi numite 'jocuri'» – ci *vezi* dacă există ceva comun tuturor. – Căci dacă le priveşti, nu vei vedea ceva care ar fi comun *tuturor*, dar vei vedea asemănări, înrudiri şi anume un şir întreg de asemenea lucruri […]. Putem vedea cum apar şi dispar asemănări. Iar rezultatul acestei examinări este:

vedem o reţea complicată de asemănări care se suprapun şi se încrucişează. Asemănări în mare şi în mic"[1]. Foarte sugestive şi intuitive sunt, în acest sens, trimiterile la modelul familiei naturale şi la imaginea firului de lână: „Nu pot să caracterizez mai bine aceste asemănări decât prin expresia «asemănări de familie»; căci în acest fel se suprapun şi se încrucişează diferite asemănări care există între membrii unei familii: statură, trăsături ale feţei, culoarea ochilor, mers, temperament etc. etc. – Iar eu voi spune: «jocurile» formează o familie. Şi tot aşa, de pildă, genurile de numere formează o familie. De ce numim ceva «număr»? Ei bine, poate pentru că are o înrudire – directă – cu anumite lucruri pe care le-am numit până atunci număr; şi prin aceasta, se poate spune, el are o înrudire indirectă cu altele pe care le-am numit tot *aşa*. Iar noi extindem conceptul nostru de număr, tot aşa cum la torsul unui fir împletim o fibră cu alta. Iar rezistenţa firului nu stă în aceea că vreuna din fibre străbate toată lungimea lui, ci în aceea că multe fibre se suprapun"[2].

Intenţia de a urma modelul wittgensteinian i-a fost alimentată, spuneam, lui Călinescu, şi de optica lui Max Weber din *Etica protestantă şi spiritul capitalismului* asupra conceptelor istorice: „Un concept istoric […] nu poate fi definit după formula *genus proximus, differentia specifica*", el trebuind „asamblat în mod gradual din părţile individuale pe care le extragem din realitatea istorică pentru a-l putea construi […]. Acesta este un rezultat necesar al naturii conceptelor istorice, care încearcă, în scopuri metodologice specifice, să perceapă realitatea istorică nu în formule generale şi abstracte, ci în seturi genetice concrete de relaţii care au, în mod inevitabil, un caracter cu totul unic şi individual" (*apud CF*, 299). Indirect se poziționează Călinescu în descendența lui Weber și într-un eseu din 1986, „Postmodernismul și câteva paradoxuri ale periodizării", unde afirmă că şi-a propus să scruteze „«policronia istoriei» sau multiplicitatea istoriilor care nu sunt nici complet separate, nici complet subordonate unui singur principiu (stilistic, structural sau

[1] Ludwig Wittgenstein, *Cercetări filozofice*, traducere din germană de Mircea Dumitru şi Mircea Flonta în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu, Notă istorică de Mircea Flonta, Studiu introductiv de Adrian-Paul Iliescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2004, pp. 132-133.

[2] *Ibid.*, p. 133.

de alt fel)" (*CF*, 309), iar explicit Weber mai este amintit, cu același fragment exploatat și în *Cinci fețe…*, în sus-amintitul eseu din 2001, unde este direct invocat și Wittgenstein. Apropierea de modelul lui Weber și-o explică Matei Călinescu în primul rând psihosocial, prin calitatea sa de exilat din blocul sovietic, dar ea are, evident, și o valență epistemologică în consens cu teoria asemănărilor de familie, ca opțiune antiesențialistă și anti-holistă, iar punctual, anti-marxistă, Weber „răsturnând" (se înțelege „invalidând") „teza mai veche" a lui Marx, *i.e.* „dialectica internă economicului" (*CF*, 364) ca „formulă generală" sau ca gen proxim apte să dea seama de realitățile istoriei în ansamblu. De altfel, opera economică a lui Marx e calificată și într-un alt eseu călinescian drept „iremediabil vetustă" (*CF*, 337).

Dar să vedem care este raportul dintre intenţie şi realizare în aplicarea conceptului wittgensteinian al asemănărilor de familie la teoria celor cinci „feţe" ale modernităţii sau, altfel spus, care este distanţa dintre modelul epistemologic de la care se revendică Matei Călinescu şi cel pe care îl verifică, de fapt, demonstraţia sa.

Chiar în pasajul unde îşi expunea apetenţa pentru modelul wittgensteinian, Călinescu dovedeşte însă că secretele reţetei i-au rămas în bună parte inaccesibile. El susţine, în finalul celor *Cinci feţe ale modernităţii*, că şi-a propus să lucreze aici cu „ipoteze", nu cu „realităţi", pentru a fi la adăpost de „erorile «realiste» sau «teleologice»" şi mai aproape de „termenii «asemănărilor de familie», al analogiilor fizionomice", însă felul în care îşi detaliază intenţiile trădează persistenţa modelului esenţialist, a habitudinilor de a asocia entităţi pe baza unui gen proxim: „Aceste feţe diverse le percepem ca înrudite datorită *asocierii lor comune* cu o modernitate mai amplă şi cu spiritul ei adeseori autocontradictoriu. Dacă nu ar exista această modernitate mai amplă, asemănările parţiale, ca şi diferenţele de expresie dintre aceste feţe, ar dispărea. Nu am mai fi tentaţi să le comparăm şi să le opunem unele altora" (*subl.m., T.D.*) (*CF*, 300). Genul proxim se lasă remarcat imediat: este chiar calitatea autocontradictorie, aporetică sau paradoxală a raporturilor pe care le suscită și prin care se definește modernitatea.

Mai departe, problema nu este că modelul legat de numele lui Wittgenstein ar fi urmat ezitant, cu unele secvenţe ale demonstraţiei mai convingătoare şi altele mai puţin convingătoare, ci că nimic din argu-

mentaţia lui Matei Călinescu nu pledează pentru apropierea de acest model, dincolo de simpla declaraţie de intenţie. Modelul esenţialist este, în schimb, atât de consecvent urmat în *Cinci feţe ale modernităţii*, încât autorul nu pare preocupat decât de confirmarea genului proxim, a proprietăţii comune a „feţelor" (chintesenţiată în spiritul aporetic al relaţiei dintre cele două modernităţi). În teoria „asemănărilor de familie" decisivă este realitatea că nu pot fi precizate trăsătura sau grupul de trăsături comune tuturor membrilor, că similaritatea e dublată de singularitate sau de ireductibilitate. O aplicare a modelului wittgensteinian ar fi însemnat, deci, reliefarea similitudinilor şi totodată a calităţii lor ireductibile la o proprietate comună – însă Călinescu nu doar că scoate cu totul din calcul ipoteza ireductibilului, dar lasă în plan secund până şi grija reliefării diferenţelor specifice ale speciilor, care, după evidenţierea proprietăţii comune, este operaţia imediat următoare cerută de logica modelului esenţialist. Lui Călinescu, satisfacerea exigenţei maximaliste a modelului esenţialist, adică descoperirea, afirmarea şi confirmarea genului proxim, pare să-i fie de ajuns. Totul gravitează în jurul acestui deziderat. De altfel, la un moment dat el afirmase deschis: „Pentru a depăşi evidentele dificultăţi conceptuale ridicate de limbajul modernităţii, am vorbit metaforic despre «feţele» unei modernităţi construite pe principiul dublului – dual, ambiguă, duplicitară" (*CF*, 257). Ei bine, chiar faptul că poate numi un principiu director al „feţelor" modernităţii – „principiul dublului" sau ambivalenţa comună tuturor „feţelor" modernităţii (în altă parte, spiritul ei „autocontradictoriu") – arată că, în practică, Matei Călinescu merge pe urmele modelului esenţialist, nu pe calea deschisă de Wittgenstein.

Încercarea lui de a corecta confuzia istoricilor anglo-americani dintre modernism şi avangardă eşuează, de pildă, tocmai din cauza „competenţei" dialectice (prea) extinse a genului proxim „modernitate estetică", care umbreşte diferenţele dintre „feţele" sau, mai precis spus, dintre speciile modernităţii, accentuând în schimb proprietatea lor comună: relaţia paradoxală, ambivalentă, cu modernitatea sociopolitică. Detectarea ambivalenţei, a paradoxului, a contradicţiei devine astfel regimul predilect de caracterizare a „feţelor" modernităţii, într-un asemenea grad încât diferenţele lor specifice ajung dificil de sesizat, de individualizat în raport cu proprietăţile ce ilustrează genul proxim. Ca

atare, avangarda apare ca un modernism excesiv, „decadent", care se autoanulează devenind „condiţia cronică", oficială, asimilată, a artei; modernitatea estetică este şi avangardă, şi decadenţă; ea se opune kitsch-ului, dar va sfârşi prin a sta alături de el în cultura de masă postmodernă, avidă să consume şi să recicleze tot. Decadenţa se apropie şi chiar se confundă cu avangarda prin faptul că „*idealul* estetic modern" al decadenţei e „antitradiţionalismul radical" (*CF*, 176), receptarea decadenţei la Nietzsche drept artă care „satisface mulţimea" (*CF*, 188) fiind compatibilă cu categoria kitsch-ului etc. Un argument puternic împotriva confuziei nord-americane dintre modernism şi avangardă, confuzie blamată de Călinescu, ar fi fost să se arate că avangarda se înscrie *altfel* decât modernismul în aporia comună a modernităţii. Călinescu oferă un astfel de argument potenţial („trebuie făcută o distincţie între modernism şi avangardă (veche şi nouă). Este adevărat că modernitatea, definită drept «tradiţie împotriva ei înseşi», a făcut posibilă avangarda, dar este la fel de adevărat şi că radicalismul negativ al acesteia din urmă şi antiestetismul ei sistematic nu au oferit nicio şansă reconstituirii artistice a lumii, pe care au încercat-o marii moderniști[1]" – *CF*, 141), dar îl oferă parcă pentru a-l retracta cu mai multă forţă şi a putea vorbi apoi imediat despre avangardă ca despre o „*parodie a modernității*".

Dacă în ediţia din 1987, *Cinci feţe ale modernității*, Matei Călinescu găseşte oportun, în scopul reîncadrării postmodernismului, să „unifice" trecutul în favoarea unui concept extins de modernism, care include avangarda, în capitolele despre kitsch şi postmodernism diferenţele specifice ale acestora faţă de genul proxim al modernităţii, dar şi raportate una la alta ies foarte precar în evidenţă – mai mult chiar decât în cazul celorlalte „feţe".

Să vedem mai întâi cum stau lucrurile în cazul definirii kitsch-ului. Deşi schiţează unele diferenţe specifice ale avangardei faţă de kitsch –

[1] În această frază (mai sunt şi alte cazuri, izolate, în *Cinci feţe ale modernității*), conceptele de modernism (desemnând, într-o accepţie restrânsă, curentul literar) şi de modernitate (în sensul conceptului global, care cuprinde mai multe „feţe") funcţionează într-o cvasi-sinonimie sau indistincţie semănătoare de confuzie – situaţie ce va fi discutată mai pe larg în subcapitolul următor, „Conceptul de modernism între teorie şi istorie".

spre deosebire de avangardă, kitsch-ul n-ar fi riscant, subversiv sau elitist, ci expansiv şi „molipsitor" (dinspre clasa medie spre toate clasele sociale) –, până la urmă şi kitsch-ul „riscă" aceleaşi contradicţii ca şi modernitatea, în sens larg: neagă şi se neagă; se opune, dar pentru a fi asimilat. Definirea kitsch-ului în termeni de aporie a modernităţii – unde entităţile se opun şi se atrag – e, ca atare, frecventă: „Chiar dacă acceptăm părerea lui Clement Greenberg că avangardismul se opune radical kitsch-ului, trebuie să înţelegem că aceste două extreme se atrag puternic una pe cealaltă şi că, uneori, *ceea ce le separă este mult mai puţin evident decât ceea ce le uneşte* […]. Raportul dintre kitsch şi avangardă poate fi considerat […] drept o caricatură a principiului central al modernităţii: «tradiţia împotriva ei înseşi», pentru a-l cita încă o dată pe Octavio Paz" (*subl.m., T.D.*) (*CF*, 246). Proprietatea comună, principiul central ies din nou în evidență. O importantă presupusă diferenţă specifică a kitsch-ului în raport cu arta înaltă a modernităţii (prin care ar trebui înţeles mai curând modernismul, ca „faţă" a modernităţii) ar fi aceea că arta „adevărată" e guvernată de „autonomia estetică", iar kitsch-ul ar fi o „artă" „*reductibilă* la cauze şi motive extrinsece" (*CF*, 233) – la relaxare şi divertisment ca „*parodie a conştiinţei estetice*" (*CF*, 234, după expresia lui Th.W. Adorno „parodie a katharsis-ului"). Însă şi avangarda apăruse la Călinescu sub definiţia de „*parodie a modernităţii*" şi implicit a autonomismului estetic (*CF*, 141). Apoi, kitsch-ul ar fi şi el caracterizat de o „dialectică interioară" (*apud* Adorno & Horkheimer). Arta înaltă – modernismul şi avangarda – ar intra într-o relaţie ambivalentă cu kitsch-ul: apelează la el şi se dezic de el. Dar şi kitsch-ul se comportă la fel: rezistând artei înalte, afişează, pe de o parte, un etos antielitist; pe de altă parte însă, kitsch-ul rezistă artei înalte şi asimilând-o, făcând din ea propriul material şi anulându-i pretenţiile elitiste. Așa devine avangarda de ieri kitsch-ul de azi și, tot așa, kitsch-ul de ieri (tocmai pentru că se demodează fulgerător, tocmai pentru că e uitat – deci ieșit din raza de interes a marelui public) devine noul *chic* (sau *camp*) (*CF*, 225, 245), accesibil numai unui cerc restrâns de rafinaţi non-conformişti, devine, adică, artă înaltă. Călinescu încurajează permanent circularitatea definiţiilor: avangarda, dar şi kitsch-ul, sunt *parodii* ale modernităţii, un *recto* devenit *verso* prin simpla reţetă a excesului, cantitate devenită calitate. Baudelaire e descoperit, astfel – după ce a fost

vehiculat şi ca precursor al modernismului, al avangardei sau al decadenţei –, şi ca posibil precursor al kitsch-ului, ca formă de subversivitate: deşi ura avangarda, Baudelaire ar fi avut „în minte o astfel de posibilitate «subversivă» atunci când a scris, în *Artificii*, despre efectul molipsitor al prostului gust, derivat din «plăcerea aristocratică de a displăcea»" (*CF*, 246). Până la urmă, alături de arta înaltă, şi kitsch-ul acţionează, deci, subversiv, câtă vreme tinde să „epateze", să facă egalului burghez o impresie de prosperitate, iar pe artistul „înalt" să-l ultragieze până la a-l coopta, strecurându-se în colajele lui noncon-formiste. Dacă arta înaltă moare pentru că, până la urmă, ajunge să fie dorită şi asimilată de burghez, *i.e.* de cultura populară, kitsch-ul moare abia când intră în proiectele avangardei de mâine.

Însă kitsch-ul îşi dizovă, la un moment dat, proprietăţile specifice nu numai în genul proxim al modernităţii, ci chiar în conceptul, şi mai larg, de artă: „precum arta însăşi, kitsch-ul refuză să se supună şi unei definiţii negative, pur şi simplu fiindcă nu posedă nici măcar un singur contraconcept distinct, convingător" (*CF*, 226). Iar din perspectiva raportării lui la artă în general, două proprietăţi considerate de Călinescu specifice kitsch-ului se dovedesc, în realitate, doar aparent specifice lui. Prima: kitsch-ul ca „imitaţie şi negaţie" a artei înalte. Însă şi despre modernitate, ca gen proxim, şi despre avangardă şi decadenţă, ca specii ale acestuia, se poate spune că mimează relaţii cu arta oficială (sau dominantă) a momentului, negând-o şi negându-se prin autoperimare. A doua proprietate aparent specifică kitsch-ului ar fi aceea că „[i]ndiferent de clasificarea contextelor în care apare, kitsch-ul implică întotdeauna noţiunea de *nepotrivire estetică*", ivindu-se „adeseori în cazul unor obiecte separate, ale căror calităţi formale […] nu se potrivesc cu conţinutul lor cultural sau intenţional. O statuie grecească redusă la dimensiunile unui *bibelou*" (*CF*, 229). Dar „nepotrivirea estetică", se poate riposta, este chiar arma modernisto-avangardisto-decadentă a „epatării burghezului": „nepotrivirea" cu vechile forme ale artei, ale intenţionalităţii şi ale uzului acesteia. Filosofia noului are la bază o astfel de „nepotrivire estetică" – „înstrăinarea" formaliştilor ruşi, „devierea" de la forme tradiţionale sau cunoscute ale artei, ale moralei, ale limbajului, plasarea artei vechi într-un context nou, regândirea naturii pentru a o transforma în artificiu. „Estetica urâtului" a lui Baudelaire,

„în răspărul" lui Huysmans, *Domnişoarele din Avignon* al lui Picasso, *ready-made*-urile lui Duchamp – toate ilustrează, s-ar putea spune, „nepotriviri estetice" în raport cu o tradiţie sau cu un discurs cultural dominant. Chiar Matei Călinescu renunţă, mai încolo, la a vedea în ea o diferenţă specifică a kitsch-ului: „Între cele două extreme – arta autentică redusă la a semnala doar bunăstarea şi non-arta crasă învestită cu prestigiu estetic – există nenumărate situaţii cărora le este aplicabil conceptul de nepotrivire estetică" (*CF*, 230). O altă posibilă diferenţă specifică a kitsch-ului în raport cu arta – nu numai cu modernitatea – ar decurge din calitatea sa de „artă contrafăcută". Însă „contrafacerea estetică a kitsch-ului nu trebuie confundată cu aceea a unui fals. Falsul este menit a fi luat drept original. În vreme ce falsul exploatează în mod ilegal gustul elitist pentru raritate, kitsch-ul insistă pe accesibilitatea sa antielitistă" (*CF*, 245). Abia aceasta ar putea funcţiona ca o diferenţă specifică a kitsch-ului faţă de celelalte „feţe" ale modernităţii: antielitismul programatic. Lăsând însă la o parte faptul că asocierea artei în sine cu „contrafacerea", cu „imitaţia" sau cu „prefăcutul" e un topos multiplu explorat[1], asimilarea acestei „contrafaceri" cu „frumosul instantaneu" (kitsch-ul „oferă frumosul instantaneu") se întoarce brusc la definiţia baudelairiană a modernităţii din *Pictorul vieţii moderne* („le transitoire, le fugitif…"). Deşi pare tocmai arta care merge în sensul modernităţii soci(et)ale capitaliste, în scopul satisfacerii, dar şi al submiterii mai eficiente a masei consumatoare, kitsch-ul se dovedeşte, până la urmă, a nu fi nici el străin de tensiunea dintre societate şi artă, adică de aporia celor două modernităţi: „Dorinţa de a evada din realitatea agresivă – sau pur şi simplu plicticoasă – este poate motivul principal al marii atracţii a kitsch-ului" (*CF*, 231). Dar dorinţa de a evada din realitatea prezentului era, la Călinescu, chiar pricina disjungerii celor două modernităţi, sursa teoriei modernităţii estetice ca revoltă contra modernităţii sociopolitice sau civilizaţionale. Pe de altă parte, kitsch-ul încearcă „să generalizeze" nevoile psihologice ale clasei mijlocii „la scara

[1] Topos care, în anii conceperii primei ediţii a lucrării lui Călinescu, *Feţele modernităţii*, îşi extinsese relevanţa până în abordările pragmatiste ale literaturii – vezi contribuţiile lui John Searle în această direcţie, începând cu „Statutul logic al discursului ficţional" (1974-1975), unde ficţiunea literară e interpretată ca act de vorbire „prefăcut" sau „pretins".

întregii societăţi" (*CF*, 235): aşadar kitsch-ul nu se izolează, nu se opune, ci încearcă să cucerească întreaga societate. S-ar putea identifica aici o deosebire marcată a lui de arta înaltă, dacă n-ar fi totuna cu a spune că, în aceste condiţii, kitsch-ul se opune *statu quo*-ului responsabil de livrarea unei imagini scindate a societăţii – elita *vs* „ceilalţi" –, devenind, prin chiar această opoziţie, subversiv. Calificarea kitsch-ului drept soluţie de „compensare" şi „evadare" deconspiră, aşadar, acelaşi conflict latent cu societatea experimentat şi de celelalte „feţe" ale modernităţii şi descris în termenii ştiutei opoziţii dialectice dintre modernitatea estetică şi cea soci(et)ală: „un hedonism de relaxare şi deci de natură compensatorie. Iată de ce kitsch-ul se pretează definirii în termenii unei încercări sistematice de a evada din realitatea cotidiană: în *timp* (înspre un trecut personal, semnalat de cultul kitsch al suvenirului; înspre «istoria idilică»; înspre un viitor aventuros, cu ajutorul clişeelor *science fiction* etc.); şi în *spaţiu* (către cele mai diverse tărâmuri imaginare şi exotice)" (*CF*, 237). Kitsch-ul se opune deci tradiţiei estetice a artei înalte, societăţii de producţie monotone şi alienante (dorind să „evadeze" din ea) şi lui însuşi – câtă vreme evadează din această societate prin mijloacele pe care chiar aceasta i le propune/ vinde. Mai departe, cum toate „feţele" modernităţii sunt definite ca „mutaţii" relative la o concepţie anume – „modernă" – asupra timpului, kitsch-ul nu face excepţie: „În linii mari, kitsch-ul poate fi considerat o reacţie la «teroarea» schimbării şi la lipsa de sens a timpului secvenţial, care curge dinspre un trecut ireal către un viitor la fel de ireal. În aceste condiţii, timpul liber […] este resimţit ca o povară stranie, povara vidului" (*CF*, 241). Ca şi modernitatea ambivalentă, kitsch-ul reprezintă şi el o „reacţie la «teroarea schimbării»", fiind, în acelaşi timp, antitradiţional: „Deşi modernitatea este, în mare măsură, un produs al celebrei etici protestante a muncii […], dinamica economiei din zilele noastre […] încurajează o revizuire drastică, ba chiar o inversare a concepţiei tradiţionale: consumul este total justificat, în timp ce vechile îndemnuri la chibzuinţă […] tind să ne apară drept relicve ale trecutului" (*CF*, 238). „Relativismul axiologic" care duce la kitsch e, aşadar, cauzat de aceeaşi frenezie modernă a schimbării ce asista şi geneza celorlalte „feţe" ale modernităţii şi a etosului modern în ansamblu. O altă proprietate care ar fi putut oferi kitsch-ului şansa de a se raporta la modernitate altfel decât

printr-o proprietate comună tuturor celorlalte „feţe" ale acesteia, de a-şi descoperi o calitate similară-dar-ireductibilă la altele din familia modernităţii (în logica modelului asemănărilor de familie) sau măcar o diferenţă specifică (conform modelului esenţialist) ar fi aceea că ideea de progres nu mai serveşte teoriei kitsch-ului, aşa cum servea teoriei modernităţii, căci schimbarea pe care o implică filosofia kitsch-ului n-ar fi progresistă[1]: „În zorii modernității s-a născut mitul progresului, axat pe un concept secularizat de timp linear și ireversibil. […] Prin ea însăşi, credinţa în progres poate fi un stimulent pentru amânarea consumului. Dar alianţa dintre modernitate şi progres s-a dovedit a fi doar temporară, iar în epoca noastră mitul progresului pare a se fi epuizat considerabil […]. Viitorul a devenit aproape la fel de ireal şi de gol ca şi trecutul. Sentimentul foarte răspândit de instabilitate şi discontinuitate face din plăcerea imediată aproape singurul lucru «rezonabil»" (*CF*, 239). Proprietăţile comune „feţelor" modernităţii sunt, prin urmare, funcţionale doar în anumite cadre temporale: modernitatea înseamnă „progres" doar între anumite limite istorice, după care nu mai înseamnă decât „schimbare". Însă kitsch-ul rămâne, şi în acest caz, o specie clară de modernitate: una în care schimbarea nu se mai identifică neapărat cu progresul; astfel, pofta de consum aleatoriu şi imperios a etosului kitsch

[1] Cazul punerii kitsch-ului în poziţia de a infirma chiar genul proxim, adică de a infirma modernitatea în sens larg, prin optica lui diferită faţă de progres, complică şi mai mult discuţia. Aşa cum voi arăta şi în subcapitolul următor, „speciile" modernităţii e firesc să fie diferenţiate doar unele faţă de altele, prin diferenţe specifice (sau, în situaţia modelului asemănărilor de familie, prin note similare-dar-ireductibile). A le distinge de genul proxim – prin contestarea proprietăţii comune genului (în cazul de faţă, alianţa dintre modernitate şi progres) – e totuna cu a decreta încetarea statutului lor de specii ale modernităţii. Iar în cazul particular al kitsch-ului, cum se va vedea şi în continuare, atacarea statutului său de subordonat al unui gen proxim nu aduce şi speranţa faptului că kitsch-ul ar putea fi tratat, în schimb, în logica „asemănărilor de familie", câtă vreme inaptitudinea kitsch-ului de a bifa proprietatea comună genului proxim e infirmată imediat prin decizia lui Călinescu de a modifica chiar parametrii genului proxim: „progresul" în raport cu care era definită modernitatea, în calitate de concept integrator (sau măcar modernitatea soci(et)ală), e înlocuit aici cu ideea de „schimbare" pur și simplu sau de instabilitate.

pare la fel de nihilistă ca revoltele avangardei. Nu lipseşte din acest profil foarte „modern" al kitsch-ului nici relaţia de continuitate tensionată cu romantismul, Călinescu sprijinindu-se pe opinia lui Hermann Broch după care romantismul ar fi „părintele kitsch-ului" (*CF*, 232[1]), iar acesta, „o ipostază banalizată a romantismului" (*CF*, 233). Orice posibilă diferenţă specifică a kitsch-ului se dizolvă, aşadar, în aporia modernităţii, adică în proprietatea/ setul de proprietăţi a(l) genului proxim.

Nici postmodernismul nu reuşeşte să fie descris altfel decât prin reducere la proprietăţile comune celorlalte „feţe" ale modernităţii, cu mare dificultate fiind gestionate situaţiile în care îi sunt chestionate diferenţele specifice; cât despre identificarea acelor trăsături care l-ar face similar-dar-ireductibil la alte „feţe" din interiorul familiei moderne, discuţia despre postmodernism nu oferă, nici ea, vreo pistă (cazul e valabil atât pentru *Cinci feţe ale modernităţii*, cât şi pentru eseurile ulterioare care tratează conceptul de postmodernism).

Dacă, după Umberto Eco, Matei Călinescu distinge o posibilă diferenţă specifică a postmodernismului în raport cu avangarda într-o „logică a reînnoirii mai degrabă decât pentru inovaţia radicală" şi într-un „dialog viu şi reconstructiv cu vechiul şi cu trecutul" (*CF*, 267), mai încolo postmodernismul apare caracterizat de „nostalgia parodică şi autoparodică" (*CF*, 268), iar în altă parte e tratat numai ca o extensie excesivă a modernismului (*CF*, 295). Aşadar şi postmodernismul e autocontradictoriu, parodic şi autoparodic (autonegator) – ca şi avangarda, ca şi modernismul, ca şi kitsch-ul („caricatură" a modernităţii) sau ca decadenţa: fascinaţia genului proxim se impune decisiv. În eseul „Postmodernismul şi câteva paradoxuri ale periodizării" (1986), postmodernismul va fi descris ca „o simplă prelungire a modernismului, mai precis, ca o prelungire a manifestărilor mai radicale ale modernismului, grupate de obicei sub eticheta de «avangardă»" (*CF*, 317), aporia ambivalentă a modernităţii contrăgându-se, aici, în „pluralitate" („postmodernismul este o trecere de la sentimentul unei paradigme sau unităţi pierdute, un sentiment care s-a aflat în inima modernismului, la o

[1] Pentru fragmentul citat, Călinescu trimite la Hermann Broch, „Notes on the Problem of Kitsch", în Gillo Dorfles (ed.), *Kitsch, the World of Bad Taste*, New York, Universe Books, 1969, p. 62.

nouă-veche conştiinţă a pluralităţii, o pluralitate în interiorul căreia până şi retorica modernistă şi tradiţionalul ei antitradiţionalism obsesiv îşi au locul" – *CF*, 317). Nici ideea conform căreia postmodernismul ar fi avut „meritul de-a redeschide pentru noi problema istoriei ca domeniu – nu doar de *inovare*, ci şi de *renovare*, ca proces în care ireversibilitatea penetrează ceea ce apare drept repetiţie, şi viceversa" (*CF*, 317) nu poate funcţiona ca o diferenţă specifică de vreme ce modernitatea însăşi echivala, pentru Călinescu şi pentru atâţia alţii, cu revelaţia timpului ireversibil – până la un punct, condiţie a ideii înseși de progres. Pe de altă parte, fără să insiste asupra lor, Călinescu susţine că există „şi alte abordări ale postmodernismului […] care pun accentul pe încercarea sa de a transcende aporiile modernismului" (*CF*, 317) – de pildă prin reabilitarea romantismului, curent în răspăr cu care s-ar fi plasat permanent autorii moderniști. Dar această echivalare a modernismului cu „sentimentul unităţii pierdute" şi cu opoziţia globală faţă de romantism – populară în doxa istoriografiei postbelice – are păcatul de a nu coincide cu acea viziune despre modernism şi modernitate dezvoltată de Călinescu însuși în *Cinci feţe…* Dimpotrivă, el reprobase acolo tentativele de unificare artificială a trecutului sau a tradiției (*CF*, 273), tentative cărora le poate fi adăugată şi această reducere brută a modernismului la antiromantism, iar romantismul în sine fusese de nenumărate ori inclus de Călinescu în etosul modernităţii, începând cu aşa-zisa anticipare a lui Baudelaire de către Stendhal şi cu evaluarea ca „modernă" a urii romanticului pentru filistinul burghez şi până la ideea frumosului modern ca frumos imanent – ruptă de ideea frumosului etern din estetica clasică. În acest caz, diferenţa specifică pe care ar fi putut-o revendica postmodernismul faţă de modernism (şi, după alţii, chiar faţă de modernitate) s-ar obţine pe alt teren şi conform altor presupoziţii decât acelea oferite până acum de teoria modernităţii ambivalente a lui Matei Călinescu.

Demontarea „mitului" modernismului „subversiv" sau „rezistent" faţă de ideologia capitalismului (cu varianta conform căreia chiar autonomismul estetic ar reprezenta soluţia artei de a se opune acestuia) – „mit" popular în rândurile unor teoreticieni americani postbelici de stânga – se înscrie, la Călinescu, în acelaşi mecanism al reducerii la genul proxim. Detectând un pericol pentru propria teorie în acele interpretări

care apasă pe diferenţele dintre curentele abordate de el ca „feţe" ale modernităţii, Călinescu adoptă un comportament de sens contrar, încercând să conteste disocierile evidenţiate de comentatori şi să pună în lumină asemănările dintre „feţele" modernităţii. Reuşind să conserve iluzia „aerului de familie", această operaţie vădeşte însă şi defectul de a efasa utilele diferenţe specifice dintre curentele sau mişcările respective – cu ştiuta consecinţă a migrării lor către proprietatea genului proxim. Cum tratează, concret, Călinescu relaţia dintre modernism şi postmodernism şi ce consideră că are de câştigat respingând acele teorii care descriu postmodernismul în antiteză cu modernismul? Dacă pentru marxistul G.V. Plehanov (vezi „Arta şi viaţa socială") literatura decadentă, de la neoromantism la cubism şi avangardă, nu exprimă decât tarele societăţii burgheze, chiar atunci când pare a le denunţa (*CF*, 194-198), pentru marxistul de vârstă mai recentă Fredric Jameson (vezi „Postmodernismul şi societatea de consum"[1]) modernismul e un discurs eminamente subversiv, în raport cu care succesorul său, postmodernismul, n-ar ilustra decât capitularea în braţele societăţii de consum. Comentându-i pe Clement Greenberg (cu *The Notion of „Post-Modern"*[2]) şi pe Jameson, Călinescu conchide că „[d]in ambele perspective, modernismul apare ca un adevărat erou, iar eroismul său se manifestă fie în lupta estetică dusă împotriva prostului gust burghez, fie în subminarea estetică a ordinii culturale capitaliste" (*CF*, 285). În ce-l priveşte, Călinescu pariază pe relativizarea dicotomiilor, pe atenuarea contrastelor dintre aceste două „feţe" ale modernităţii; el nu acceptă punctul de vedere al modernismului „subversiv" sau „eroic" fiindcă, repet, nu acceptă, în fond, strategia scoaterii în relief a diferenţelor dintre modernism şi postmodernism: „Explicaţia mea este aceea că fie şi o recunoaştere parţială a «rezistenţei» postmodernismului faţă de spiritul capitalismului ar fi diluat contrastul clar stabilit de Jameson între modernism şi postmodernism şi ar fi suscitat serioase îndoieli asupra tezei sale majore privind caracterul estetic al modernismului, de o subversivitate unică şi exemplară" (*CF*, 285) (Într-o notă despre Frank

[1] „Postmodernism and Consumer Society", în *The Anti-Aesthetic*, Hal Foster (ed.), Port Townsend, Bay Press, 1983, pp. 111-125.

[2] Conferinţă ţinută în 1980 la Universitatea din Sydney, editată în acelaşi an la Bloxham & Chambers.

Kermode, Călinescu afirmă, de pildă, că acesta „are dreptate atunci când spune că modernismul recent [din anii 1960] nu este cu adevărat «revoluţionar» faţă de modernismul mai vechi" – *CF*, 393.) Postmodernismul n-ar fi, prin urmare, cu mult diferit de kitsch în ce priveşte (im)potenţa sa subversivă şi, în orice caz, n-ar fi cu mult mai puţin critic decât modernismul. Iar ideea modernismului „subversiv" sau „eroic", explorată atât în *Cinci feţe...*, cât şi în eseul „Conceptul de postmodernism: erorile «mimetice» şi «teatrale»", din 1987 (*CF*, 283, 285, 330), îi displace lui Călinescu nu atât în sine, cât prin presupoziţiile instrumentării ei ca diferenţă radicală, care ar face ca modernismul şi postmodernismul să nu mai pară „feţele" aceleiaşi familii sau speciile aceluiaşi gen. Dar dacă rezistenţa sau subversivitatea modernismului e la fel de chestionabilă ca a postmodernismului, asta nu înseamnă, de fapt, decât că cele două curente sunt readuse unul în proximitatea altuia prin intermediul unei definiţii negative: ca şi modernismul, postmodernismul este – sau nu este – „subversiv" faţă de sociopolitic; eventualele diferenţe specifice rămân în suspensie. În concluzie, dorind să păstreze modernismul şi postmodernismul sub umbrela aceluiaşi „aer de familie", Călinescu nu reuşeşte decât să dea curs, încă o dată, pulsiunii reducerii lor la genul proxim, ca „specii" – nu ca „feţe" – ale modernităţii. (Pe de altă parte, manifestându-şi scepticismul faţă de „eroizarea" modernismului, Călinescu o poate face numai cu preţul discreditării acelei „mari naraţiuni" a modernităţii estetice – care include şi modernismul – imaginate într-o relaţie de opoziţie constitutivă cu modernitatea soci(et)ală, naraţiune pe care el însuşi o creditase.)

Un alt context care surprinde afinitatea lui Călinescu pentru modelul esenţialist este tratamentul unor comentarii aparţinând lui Brian McHale. Amintind o teză a acestuia conform căreia „[d]ominanta literaturii moderniste este *epistemologică*", iar „[d]ominanta literaturii postmoderniste este *ontologică*" (*CF*, 294-295), cele două „dominante" fiind postulate ca distincte, dar nu şi ireversibile („atunci când logica internă a interogaţiei moderniste este împinsă la extrem, ea se transformă în interogaţie postmodernistă şi viceversa" – *CF*, 295), Călinescu întoarce pe dos schema lui McHale. El susţine că între cele două curente nimic nu este reversibil şi că, în acelaşi timp, între modernism şi postmodernism nu există acele diferenţe nete prezumate de teoreticianul

american: „McHale nu pare dispus a recunoaşte că ireversibilitatea […] ar putea avea o legătură cu dihotomia modern/ postmodern", fiindcă „[î]ntrebările pe care nu le ia în considerare sunt de genul: este modernismul […] un moment distinct dintr-o succesiune ireversibilă sau, aşa cum au susţinut unii critici «textualişti» contemporani, o înclinaţie esenţială a oricărei literaturi (autentice) din orice moment? Şi: este postmodernismul […] un moment distinct într-o atare succesiune sau o posibilitate recurentă ce ţine de logica internă a unui modernism transistoric?" (*CF*, 295-296). Această amendare a lui McHale de pe poziţiile istorismului se înscrie, la Călinescu, în aceeaşi strategie de contestare a demersurilor de fermă diferenţiere a postmodernismului de modernism; ceea ce-l determină să respingă ipoteza diferenţelor radicale e tocmai istorismul. Iar la baza amendării lui McHale, ca şi la cea a amendării lui Jameson & Co., se află cauzele despărţirii principiale a lui Călinescu de Paul de Man: viziunile care fac abstracţie de situarea fenomenelor culturale într-un timp ireversibil sunt, pentru Călinescu, viciate din faşă; reversibilitatea curentelor nu poate fi decât o iluzie a criticii, pur artificiu de gândire. Istorismul îi foloseşte, deci, lui Călinescu pentru a combate atât inapetenţa pentru diferenţă a teoriei demaniene, cât şi excesul diferenţiator din concepţiile de tip Jameson, McHale ş.a.; iar dacă viziunea anistoristă a lui de Man avea defectul de a nu putea releva diferenţele reale dintre fenomene, curente, şcoli etc., perspectivele de tip Jameson, McHale ş.a., deşi departe de atemporalitatea demaniană, au, în schimb, viciul de a fabrica diferenţe artificiale. În cazul particular al postmodernismului, istorismul îl determină pe Călinescu să conchidă că între modernism şi postmodernism nu trebuie creditate diferenţele observate de comentatorii amintiţi sau că cel mai bine pot fi caracterizate aceste curente de ceea ce au în comun, nu de ceea ce le desparte.

Modul în care e abordată la Matei Călinescu problema corpusului de autori postmoderni confirmă recursul la modelul esenţialist, prin aceea că forma (ideală) sau „cadrul de referinţă" pare a-şi predetermina şi a-şi subordona indivizii (concreţi), dincolo sau dincoace de rama istorică în care sunt cuprinşi. Dacă scriitorii postmoderni „arareori se aseamănă unul cu altul", „[c]um se justifică atunci gruparea lor laolaltă?" se întreabă, astfel, Călinescu, dând, mai departe, următorul

răspuns: „Prin faptul, cred eu, că operele lor […] pot servi drept exemple credibile de postmodernism. Sau, altfel spus, prin faptul că un critic care ar dori să le analizeze împreună ar construi, foarte probabil, un cadru de referinţă care ar semăna îndeaproape cu unul sau altul dintre modelele majore de postmodernism. Odată un asemenea model selectat sau asamblat, operele respective vor dovedi că au, de fapt, câte ceva în comun" (*CF*, 291). Într-o asemenea optică, operele literare încep să existe exemplar (ca „exemple credibile de postmodernism") abia după selectarea şi încadrarea lor conform modelului, fapt ce presupune existenţa prealabilă a acestuia. A pretinde că autorii devin „postmoderni" doar după ce un critic sau un teoretician le descoperă sau le prescrie „postmodernitatea" e un alt fel de a spune că forma sau modelul naşte realitatea (vezi, în acelaşi sens, şi următorul sofism din eseul „Postmodernismul și câteva paradoxuri ale periodizării": „dacă în fond conceptul de postmodernism nu ar fi existat […], ar fi fost imposibil să ajungem la o listă ca aceea a lui Hassan: autorii incluşi în ea nu seamănă atât între ei, cât aproximează anumite trăsături care figurează în modelul postmodernismului propus de Hassan" – *CF*, 314). Acestea fiind zise, se poate, deci, conchide că în descrierea lui Călinescu postmodernismul nu beneficiază, până la urmă, de nicio proprietate neîmpărtăşită cu altă „faţă" a modernităţii, cu excepţia calităţii sale pur cronologice de a fi cel mai recent fenomen din sfera modernităţii.

Cu fiecare caracterizare a celor cinci „feţe" ale modernităţii, Călinescu nu va face decât să confirme în-comun-ul proprietăţilor lor; el renunţă, pe rând, la toate posibilele diferenţe specifice ale modernismului, avangardei, decadenţei, kitsch-ului şi postmodernismului, mizând pe dizolvarea lor în genul proxim – ambivalenţa sau aporiile modernităţii estetice şi opoziţiile ei dialectice. Diversitatea dintre „feţele" modernităţii nu iese în lumină atât de pregnant ca principiul ce le ţine laolaltă, interesul reducerii lor la genul proxim dovedindu-se de fiecare dată superior altor ingerinţe și urmărit cu consecvenţă. Însă chiar dacă ar fi izbutit o reliefare convingătoare a diferenţelor specifice, câtă vreme nu putea avansa şi unele calităţi similare-dar-ireductibile ale celor cinci „feţe" ale modernităţii, reuşita s-ar fi consumat tot în interiorul modelului esenţialist. „Asemănările de familie" rămân pentru Matei Călinescu o metaforă, nu un concept urmărit cu rigoare.

O posibilă aplicare a modelului „asemănărilor de familie" în istoria literară

Un sceptic declarat în privinţa utilităţii conceptelor integratoare în istoria literară şi, desigur, nu numai în acest domeniu, este, în a doua parte a secolului trecut, istoricul literar René Wellek: „Astfel de monisme", afirmă el, „stânjenesc elaborarea unor scheme de periodizare literară care să aibă sens […]. Personal, atrag de mulţi ani atenţia asupra avantajului de a avea la dispoziţie o schemă multiplă de periodizare, deoarece aceasta ne permite să folosim o mai mare varietate de criterii. […] O schemă multiplă se apropie mai mult de varietatea reală a procesului istoriei literare. Conceptul de perioadă literară nu este nici o esenţă metafizică pe care ar trebui s-o intuim, nici o simplă etichetă lingvistică arbitrară"[1]. Opinia este exprimată într-un studiu consacrat conceptului de „simbolism", pe care Wellek îl preferă aceluia de „modernism" pentru desemnarea literaturii dintre 1885 şi 1914 – concept pe care Călinescu, în schimb, nu-l discută (simbolismul francez e amintit doar ca echivalent al conceptului hispanic de *modernismo*, în vreme ce conceptul de „decadenţă" beneficiază, la el, de un capitol separat). Dincolo de asta, punctul în care perspectiva lui Călinescu diferă substanţial de a lui Wellek este acela unde, pe urmele baudelairienei pledoarii pentru imaginaţie şi pentru raţionalitatea creaţiei, Călinescu ajunge la un concept extins de modernitate, care cuprinde şi romantismul. Ostil opticilor moniste, Wellek arată că, dimpotrivă, există o diferenţă indepasabilă între romantism şi simbolism, care împiedică unificarea lor conceptuală: „Neîncrederea în inspiraţie şi inimiciţia faţă de natură sunt trăsăturile esenţiale care deosebesc simbolismul de romantism. […] romanticii au fost rousseauişti, în timp ce simboliştii, începând cu Baudelaire, cred în căderea omului"[2].

La ce bun aşezarea în oglindă a celor două perspective – cea disociaţionistă, a lui Wellek, şi cea integratoare, a lui Călinescu, exceptând faptul că obiectele lor de interes – simbolismul, modernismul, modernitatea – se intersectează în puncte capitale? Răspunsul este că,

[1] René Wellek, „Termenul şi conceptul de simbolism în istoria literară" (1969), reprodus în *Conceptele criticii* [1963], în româneşte de Rodica Tiniş, studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 412.

[2] *Ibid.*, pp. 437-438.

dincolo de ce spun ele despre cariera postbelică a ideilor de „modernism" şi de „modernitate", punerea în paralel a acestor perspective arată şi cum funcţionează teoriile în istoriografia literară, ca mostre de performanţă epistemologică.

Avantajul unei perspective istoriste care preferă să folosească mai multe concepte în locul unuia singur e posibilitatea de a delimita între feluritele *-isme* care compun, pentru adepţii monismelor, conceptul integrator, dar pe care aceştia nu le pot diferenţia cu o acurateţe similară adepților unei perspective disociaționiste. Wellek, de pildă, este apt să dea răspunsuri punctuale când e chestionat asupra diferenţelor dintre romantism, simbolism şi post-simbolisme (avangarde, suprarealism etc.), întrebare la care Călinescu nu poate răspunde decât reducându-le în ultimă instanţă la dialectica modernităţilor estetică şi soci(et)ală, în sens global – o „modernitate mai amplă", „cu spiritul ei adeseori autocontradictoriu". Pentru Wellek, aceste mişcări sau curente literare nu sunt specii până la un punct comunicante ale unui gen comun, ci fenomene autonome, delimitate clar în timp, cărora nu li se poate evidenţia un set stabil de proprietăţi comune, ci mai degrabă diferenţe, chiar dacă rezultate din simetrii şi dispuneri încrucișate ale unor proprietăţi doar parţial comune. Proprietăţile romantismului ar fi, de pildă, după Wellek, încrederea în inspiraţie şi apropierea de natură, ale simbolismului – neîncrederea în inspiraţie, în ideea de om şi de natură, pe de o parte, şi încrederea în limbă, pe de altă parte, iar ale avangardei – neîncrederea în limbă[1], dublată, s-ar putea adăuga, de o nouă formă de „încredere": în realitatea unei lumi angajate într-o istorie concretă, post-burgheză. Mai precis, simbolismul se deosebeşte de romantism prin anti-naturism, prin refuzul inspiraţiei şi prin nihilism ontologic (transcendenţa goală), dar îşi păstrează încrederea în limbă, sfârşitul perioadei romantice fiind „clar" marcat de pozitivism[2]; de asemenea, avangarda (compusă la Wellek din mişcările postsimboliste) se deosebeşte de simbolism prin nihilism lingvistic (spulberarea „încrederii în limbă", „în timp ce la Mallarmé şi la Valéry limba îşi păstrează puterea cognitivă şi chiar magică"[3]), dar, se poate spune mai departe, nu

[1] *Ibid.*, p. 438.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*.

ajunge la nihilism ontologic, conservându-şi încrederea în promisiunile unei lumi anti- sau post-burgheze. În viziunea lui Wellek din „Termenul şi conceptul de simbolism în istoria literară", aceleaşi ingrediente („încrederea în…"/ „neîncrederea în…"), dispuse încrucişat, dau proprietăţi similare-dar-ireductibile – (ne)încrederea de tip romantic, (ne)încrederea de tip simbolist, (ne)încredea de tip avangardist etc. –, care urcă una peste alta, de-a lungul istoriei, fără un temei de solidaritate convergent într-un gen proxim, dar cu un „aer de familie" rezultat din comuniunea tuturor acestor singularităţi ce împărtăşesc una cu alta (mereu alte) similarităţi necoagulabile şi într-un set de proprietăţi comune întregului – ca în imaginea wittgensteiniană a familiei naturale sau a firului de lână. Astfel, dacă „ambivalenţa" modernității invocată de Călinescu, înseamnă regăsirea aceloraşi proprietăţi la mai mulţi indivizi (specii ale modernității), dispunerea chiasmatică sau încrucișată folosită de istoricul american înseamnă combinarea unor ingrediente capabilă să genereze combinaţii (proprietăţi) unice, care îşi transcend în-comunul: nihilismul ontologic + încrederea în limbă, pe de o parte, și nihilismul lingvistic + încrederea în realitate, pe de altă parte, nu au în comun nici proprietatea „nihilism", nici proprietatea „încredere", sunt proprietăţi diferite, chiar dacă pleacă de la acestea. Ele izvorăsc dintr-o matriță elementară de tip „nihilism" + „încredere", dar nu pot fi reduse la aceasta; fiecare dintre curentele literare amintite reprezintă un anumit tip de nihilism şi un anumit tip de încredere, care nu se reduce la tipul de nihilism şi de încredere reprezentat de celelalte mişcări sau curente. Identităţile chiasmatice creionate de Wellek doar par că împărtăşesc proprietăţi („nici complet separate, nici complet subordonate unui singur principiu", cum frumos teoretiza Călinescu – *CF*, 309), în vreme ce „feţele" ambivalente ale modernității călinesciene chiar au proprietăţi comune, obținute prin punerea în abis sau prin reduplicarea aceloraşi relaţii dialectice sau autocontradictorii ce marchează şi conceptul integrator de modernitate.

Chiasmul sau calitatea „încrucişată" a proprietăţilor entităţilor angajate în relaţia „asemănări de familie" fusese semnalată chiar de Wittgenstein în originala sa teorie a jocurilor de limbaj[1]. Faptul că Wellek alege să-şi caracterizeze în acest fel conceptele, deşi nu se

[1] Vezi fragmentul citat şi mai sus, din Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*, p. 133.

revendică de la filosoful austriac, îl apropie totuși mai mult de modelul wittgensteinian[1], spre deosebire de Călinescu, care şi-a propus explicit să urmeze acest model, dar nu poate rezista presiunii tiparului esenţialist.

Călinescu se plasează undeva între perspectivele lui Paul de Man şi René Wellek, păstrând avantajele şi dezavantajele fiecăreia: el sesizează, spre deosebire de Paul de Man şi mai apropiat de Wellek, că modernitatea are de-a face cu condiţia socio-culturală şi religioasă a omului de secol XIX, postiluminist şi trăitor în capitalismul burghez; că modernitatea e legată de spiritul unei anumite faze a creştinismului istoric – faza declinantă. Astfel, el poate indica cu precizie deceniul naşterii decadenţei moderne, cauzate de un avans tehnologic inexistent până atunci în istoria umanităţii, înregistrând şi reacţia compensării lui prin redescoperirea primitivismului sau a utopiei; dar, în acelaşi timp, nu poate afirma, ca Wellek, că sfârşitul romantismului e „clar marcat" de pozitivism şi de scientism, câtă vreme constată totuşi perpetuarea moştenirii romantice creştine până în inima ateismului sau a antiumanismului decadent ori avangardist. Aparent adept al rupturilor epocale, Călinescu îi găseşte totuşi, cum am văzut, rădăcini în trecut până şi lui Baudelaire – la Stendhal, de pildă. Lui Wellek, Călinescu i-ar răspunde în spiritul lui Paul de Man: sfârşitul romantismului nu poate fi „clar" delimitat, câtă vreme orice formă („faţă") a modernităţii reprezintă o relaţie de „pasiune"–„rezistenţă" faţă de tradiţie, faţă de prezent şi faţă de sine; romantismul ar fi, deci, subiacent prezent şi constitutiv modernităţii. Acea comunicare a entităţilor „dincolo de opoziţie şi de antiteză" invocată de Paul de Man pentru a traduce aporia modernităţii este răspunsul pe care l-ar da şi Călinescu oricărui disociaţionist principial de tipul lui Wellek.

La o privire în oglindă a perspectivelor lui Matei Călinescu şi René Wellek, se poate constata că fiecare dintre aceste teorii reușește, la un moment dat, să ofere un răspuns acolo unde cealaltă nu are succes. Performanţa explicativă a lui Wellek îşi găseşte, de pildă, limitele atunci

[1] E vorba, desigur, mai curând de o promisiune a acestei apropieri, de proiectarea ei în regimul plauzibilului, căci Wellek nu întreprinde în studiul citat o rechestionare de anvergură a bazelor istoriografiei literare, dar, prin unele delimitări şi opţiuni definiţionale, reuşeşte să imprime o poziţie de relativă fermitate.

când nu poate lămuri statutul mişcărilor sau al şcolilor zise tradiţionaliste sau neoclasice – ori a unui autor ca Rainer Maria Rilke, văzut mai degrabă ca romantic –, mişcări cvasi-contemporane avangardismului postsimbolist, dar care marchează, dimpotrivă, nu setea de rupere ca acelea, ci nostalgia faţă de tradiţia estetică și faţă de simbolurile culturale ale trecutului. Aceste curente sau opțiuni estetice nu pot fi caracterizate nici de nihilismul ontologic („transcendenţa goală") al simbolismului, nici de nihilismul lingvistic al avangardelor; ele *cred încă* atât în limbaj (ca simboliştii), cât şi în realitatea lumii și a creației pe care avangarda vrea s-o dinamiteze. Avantajul perspectivei lui Călinescu este, în acest caz, acela de a putea oferi un răspuns acolo unde perspectiva lui Wellek se blochează: mecanismul aporetic al modernităţii estetice, dialectica ei internă acceptă (de fapt: naşte) atât modernismele revoluţionare, de tipul avangardelor, cât şi modernismele conservatoare, de tipul tradiţionalismelor. Rezolvă, deci, mai bine aporia călinesciană a modernităţii estetice problema, insurmontabilă pentru Wellek, a tradiţionalismelor sau a unui autor singular, ca Rilke, ireductibil la simbolism sau la postsimbolism, aşa cum judecă Wellek aceste curente? Răspunsul este afirmativ: o rezolvă prin calitatea dialectică a modernităţii, inclusiv a celei estetice, de a-şi conţine negaţia (*i.e.* revoluţia avangardelor, reacţiunea tradiţionalismelor, kitsch-ul ca banalizare a artei înalte etc.). Dacă antagonistul romantismului era, la Wellek, pozitivismul sau materialismul, antagonistul a ceea ce îndeobşte se numeşte modernism (de la simbolism la avangardă), care s-a obişnuit să nu mai „creadă" într-un aspect sau altul al lumii sau al creaţiei, pare să fie paseismul curentelor reacţionare sau resurecţionare de tipul neoclasicismelor, care „cred" în ceva, chiar dacă acel ceva rezidă *în* sau se nutrește *din* trecut. Și pentru că modernismul (ca şi modernitatea estetică, în sens larg) îşi conţine negaţia, aflându-se, ca atare, într-o relaţie constitutivă cu antagoniştii săi, realitatea „tradiţionalismelor" postsimboliste obține, astfel, o explicație.

Aşadar, dacă problema se pune în termeni de limbă, simbolismul se poate opune avangardelor, nu şi tradiţionalismelor, care *cred*, încă, în limbă. Prin urmare, soluţia lui Wellek funcţionează doar parţial, scoţând tradiţionalismele şi neo-clasicismele din calcul. Dar dacă problema se pune în termeni de încredere în lume, tradiţionalismele şi avangardele –

care nu şi-au pierdut încrederea într-o lume trecută sau viitoare, în forţa chestionării unui prezent indezirabil – se opun împreună simbolismului, care suferă de ceea ce s-ar putea numi depresie ontologică sau, cum arată Wellek după Hugo Friedrich, de „transcendenţă goală". Iar în acest caz are de suferit schema lui Matei Călinescu, care, în dezacord cu doxa nord-americană postbelică, insistă la un moment dat asupra necesității de a distinge modernismul (incluzând simbolismul, dar și curentele postsimboliste de tip neoclasic) de avangardă: „dacă vrem să utilizăm în mod consecvent conceptul de modernism […], trebuie făcută o distincţie între modernism şi avangardă (veche şi nouă)" (*CF*, 141).

În sumă, comparând concepţiile lui Wellek şi Călinescu se constată că „modernismul", ca termen integrator desemnând acea „față" a modernității ce cuprinde literatura de la simbolism la avangarde, nu reuşeşte să rezolve incompatibilităţile din interiorul triunghiului format de simbolism, tradiţionalism (și/ sau neoclasicism) și avangardă. Structura dialectică a modernității estetice propusă de Călinescu pare să rezolve, prin includere, dilema încadrării tradiţionaliştilor (aspect care jena împărțirea lui Wellek), dar se loveşte, la rândul său, de faptul că nimic nu împiedică şi includerea avangardei în mecanismul dialectic general căruia i se supun toate „feţele" modernităţii (dimpotrivă, la Călinescu apar discuţii explicite despre cele două avangarde corespunzătoare celor două modernităţi, estetică şi societală). Astfel văzând lucrurile, se constată că modernismul (împreună cu decadența și simbolismul), stând alături de kitsch sau de tradiţionalism[1], poate sta la

[1] Deşi Matei Călinescu nu discută ceea ce în critica românească se numeşte tradiţionalism, iar în primele decenii ale secolului al XX-lea din spațiul francez, ceea ce s-a numit neoclasicism, naturism, poezie neoromană, galo-romană etc., acestea sunt recognoscibile atât în schema modernismului, cât şi, surprinzător poate, în cea a kitsch-ului. Prin componenta nostalgică şi convenţionalistă, tradiţionalismul ar putea fi, la rigoare, asimilat unei forme de kitsch, în logica definiţiei date kitsch-ului de Broch: „o evadare în istoria idilică, unde mai sunt încă valabile convenţiile ştiute" (Hermann Broch, *op. cit*., p. 72, *apud CF*, 233), completată astfel de Călinescu: „nevoi emoţionale asociate, în general, cu viziunea romantică asupra lumii" (*CF*, 233). Vezi, în acelaşi sens, şi cazul „declasării" lui Rilke, suspectat de romantism, în canonul lui Hugo Friedrich, caz menţionat de René Wellek în sus-citatul studiu despre simbolism, şi situaţia includerii unor poezii ale lui Rilke în antologii ale

fel de bine și alături de avangardă; ca atare, disocierea structurală dintre modernism şi avangardă clamată de Călinescu își pierde rostul şi rămâne la stadiul simplei diferenţe de grad, nu de natură, în atitudinea faţă de timp, tradiţie, societate etc. (Avangarda ar fi doar accentuarea negaţiei moderniste a tradiţiei înspre „un sens de negaţie universală şi isterică", un „radicalism" şi o „*parodie a modernităţii* înseşi, deliberată şi conştientă de sine" – *CF*, 141.). Teoriile lui Wellek şi Călinescu reuşesc, prin urmare, doar alternativ să facă faţă disconforturilor taxinomice generate de ideea de modernitate.

În concluzie, performanţa explicativă a teoriei lui Matei Călinescu îşi află limitele atunci când încearcă să corecteze confundarea modernismului cu avangarda, cu decadenţa, cu kitsch-ul şi cu postmodernismul, neputând indica un criteriu diferenţiator care să aparţină doar unuia dintre ele şi care să nu poată fi redus la contradicţiile modernităţii estetice în sens global, adică la proprietatea comună genului. Călinescu lucrează, pe urmele lui Paul de Man, sub auspiciile unui simili-esenţialism aporetic, căutând acel ceva ce ar caracteriza, dincolo de *-isme*, modernitatea, dar, spre deosebire de Paul de Man, el alocă un timp şi un spaţiu fizice acestei aporii, în imanenţa secolelor al XIX-lea și al XX-lea. Felul în care abordează Wellek problema simbolismului şi a avangardei este, în schimb, probabil mai adecvat modelului wittgensteinian al asemănărilor de familie, fiindcă ajunge să distingă lucrurile mai degrabă prin forţa lor de a nu se lăsa reduse la un set de proprietăţi comune[1].

„poeziei proaste de calitate" (*CF*, 246, cu trimitere la antologia *The Stuffed Owl*, London, Dent, 1930, pp. VIII-X); vezi, de asemenea, constatarea, în marginea *Filosofiei muzicii moderne* a lui Th.W. Adorno, că „în lumea modernă tradiţia a devenit falsă şi practic nu mai există nicio tradiţie care să nu fi fost falsificată" (*CF*, 247) – raportarea la această tradiţie fiind, mai mult sau mai puţin conştient, „contrafăcută", deci kitsch.

[1] Turnirul modelelor reductibile la cel esenţialist şi la cel al asemănărilor de familie nu şi-a decis însă nici până azi câştigătorul. Un cunoscut istoric contemporan, Jonathan Israel, contestă, de pildă, într-un studiu recent, utilitatea schemei „familiste", măcar în ce priveşte epoca Luminilor, optând pentru polarizarea în entităţi disjunctive. El nu acceptă conceptul „familiei de iluminisme" vehiculat de John Pocock, fiindcă ar „distrage atenţia de la cele mai intens disputate subiecte privitoare la morală şi la acţiunea socială, printre

Conceptul de modernism între teorie şi istorie

Un teren care scoate şi mai bine în relief performanţele şi limitele teoriei despre modernitate a lui Matei Călinescu şi aptitudinea ei de a soluționa unele probleme cu care se confruntă exegeţii postbelici ai modernităţii literare este subcapitolul dedicat conceptului de „modernism" în capitolul „Ideea de modernitate" din *Cinci fețe…* Ezitând între precauţia istoristului, educat să lucreze cu documentul, şi mania retroactivă a teoreticianului, tentat să refacă istoria unui fenomen plecând de la o schemă considerată oportună la un moment dat, Călinescu constată cvasiinexistenţa, în istoria literară franceză, a unui „concept istoric-teoretic" „unificat şi cuprinzător" de „modernism", unul „comparabil cu acela hispanic de «modernismo»" (*CF*, 79) şi, mai mult decât atât, deplânge această lipsă din ipostaza teoreticianului interesat de modele performante şi de concepte integratoare: „În mod curios [...], critica franceză nu posedă un concept unificat şi cuprinzător, comparabil ca anvergură cu acela de romantism, prin care să se caracterizeze epoca postromantică sau «modernă» a literaturii – ceea critica anglo-americană numeşte «modernism» sau ceea ce critica

---

care întinderea raţiunii, posibilitatea sau imposibilitatea miracolelor, statutul Providenţei divine, precum şi locul autorităţii ecleziastice şi luarea de poziţii în favoarea sau împotriva democraţiei, egalităţii, presei libere şi a separării statului şi a bisericii. Căci toate acestea erau, în mod esenţial, probleme la care nu se putea răspunde decât printr-o încuviinţare sau printr-o respingere categorică. Fie istoria e impregnată de providenţa divină, fie nu e; fie susţii o societate a rangurilor, fie îmbrăţişezi egalitatea; fie aprobi democraţia reprezentativă, fie i te opui. În privinţa acestor chestiuni, cea care a dat formă reprezentărilor ulterioare a fost polarizarea, împărţirea opiniilor" (Jonathan Israel, *O revoluţie a minţii. Iluminismul radical şi originile intelectuale ale democraţiei moderne* [2010], traducere şi cuvânt înainte de Veronica Lazăr, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2012, pp. 32-33). Polarizarea – de fapt, un joc al contrastelor sau al opozițiilor binare – este o perspectivă pe care Matei Călinescu a tratat-o ambiguu în *Cinci fețe ale modernității*: a descurajat-o când i s-a părut că împiedică acumularea „aerului de familie" necesar afirmării „feţelor" modernităţii şi încurajat-o doar în măsura în care singurul model funcţional *de facto* în cartea sa, modelul esenţialist, justifica existenţa unor proprietăţi disjunctive, care putea fi înţeleasă şi ca existenţă a diferenţelor specifice subordonabile unui gen proxim.

italiană a convenit să numească «decadentismo»" (*CF*, 175). Cauza acestei lipse ar fi o curioasă incapacitate sau indispoziţie (*CF*, 79) a istoriei literare franceze pentru unificare conceptuală, cauzată tocmai de pulsiunea disociaţionistă, atomizantă, a spiritului pozitivist francez, insensibil la o „perspectivă mai largă" asupra literaturii vremii sale, care să „lase la o parte certurile dintre bisericuţe" (*CF*, 78), şi „[n]eîncrezător în teoretizare şi în construcţiile speculative" (*CF*, 79). (E vorba, din câte se poate vedea, de acelaşi spirit pozitivist criticat și de Paul de Man în eseurile discutate mai sus şi reabilitat, întrucâtva, chiar de Călinescu, prin perspectiva sa eminamente istoristă și contingentă asupra modernităţii literare.) Iar această „vină" sau deficiență pare să caracterizeze numai istoria literară franceză, singura care nu confirmă aspiraţiile integratoare ale celorlalte culturi invocate aici de Călinescu, cea anglo-americană şi cea italiană. De fapt, „modernismul" anglo-american, „modernismo"-ul hispanic şi „decadentismul" italian (aflate în poziţii sinonime şi cu funcţie integratoare identică) nu sunt nici acestea imagini fără cusur pentru ochiul teoreticianului dornic să ajusteze „neajunsurile" trecutului. În primul rând, ca noţiuni critico-teoretice, ele nu sunt strict contemporane cu fenomenele literare pe care le descriu. Lucrările de referinţă amintite de Călinescu în favoarea unui concept unificat de modernism hispanic (datorate unor Federico de Onís, în 1949, Juan Ramón Jiménez, în 1953 și 1962, sau Ricardo Gullón, în 1963) apar, de pildă, toate după al Doilea Război Mondial, nu la sfârşitul secolului al XIX-lea şi la începutul secolului al XX-lea, când se manifestă literalmente fenomenul zis modernist. Apoi, chiar și „în ţările anglofone termenul *modernim* a căpătat o semnificaţie literară distinctă în primele două decenii ale secolului al XX" (*CF*, 88), intrând în vocabularul criticii încă şi mai târziu, aşa încât se poate vorbi de „dezvoltarea unei noţiuni independente de «modernism» […] mai degrabă lentă în Anglia şi în Statele Unite" (*CF*, 92), lentoare explicabilă prin studierea semanticii istorice: „Atunci când *modern* a încetat de a mai fi sinonim cu «contemporan», el a putut îndeplini funcţiile semantice de bază ale termenului *modernism*" (*CF*, 92)[1]. În aceste condiţii, biografia conceptului de

[1] În sprijinul acestei idei lucrează și prevalența sintagmei „poezie nouă", „lirism contemporan" sau „literatura de azi" în critica şi în istoria literară francofonă

„modernism" pare a începe atunci când încetează să mai desemneze o literatură a prezentului, dovedindu-se mai curând o descoperire *post factum* a criticii şi a istoriei literare de după al Doilea Război, adică ulterioară epocii în care modernismul literar ar fi fost realmente activ[1]. Istoristul Călinescu remarcă, aşadar, că termenul de „modernism" este cvasi-absent în critica şi în istoria literară antebelică, dar visează, pe urmele lui Paul de Man, la o formulă atotcuprinzătoare a lui şi sancţionează istoria literară pentru faptul de a nu-l fi oferit la momentul oportun. Călinescu e, aşadar, demanian când reproşează istorismului francez (pozitivist) ratarea conceptului extins de modernism, dar este un istorist *comme il faut* atunci când pune lucrurile cap la cap şi constată că termenul „modernism" e mai degrabă un produs al criticii postbelice (sau promovat îndeosebi de aceasta), un concept care n-a putut să funcţioneze pe cont propriu decât atunci când s-a eliberat de sinonimia cu „contemporan".

Ca efect al proliferării, după al Doilea Război Mondial, a conceptului integrator de modernism, în variantele anglo-americană, hispanică sau italiană, conceptul de avangardă ajunge să fie fagocitat de cel de modernism. Fenomenul e constatat de Matei Călinescu prin optica bivalentă a istoricului şi a teoreticianului. Numai că, dacă în cazul inexistenţei unui concept francez de „modernism" avea de suferit viziunea integratoare a teoreticianului, în cazul dizolvării avangardelor în modernism are de suferit luciditatea istoricului, care nu poate asista fără reacţie la efasarea identității acelei mişcări dotate cu cea mai mare conştiinţă de sine şi forţă auto-teoretizantă din istoria literaturii europene: avangarda. Vina acestei „degradări" postbelice a contururilor ideii de avangardă ar aparţine eminamente criticii şi istoriei literare nord-ame-

---

simbolistă şi postsimbolistă – *cf.* Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure* (1889); Paul Léautaud, Adolphe van Bever, *Poètes d'aujourd'hui* (1900); André Beaunier, *La Poésie nouvelle* (1902); Catulle Mendès, *Rapport sur le mouvement poétique de 1867 à 1900* (1903); Tancrède de Visan, *L'Attitude du lyrisme contemporain* (1911) etc.

[1] Pentru o investigație asupra originilor conceptului de modernism în spațiul românesc, dar și în legătură cu exploatarea acestuia în metaliteratura postbelică, vezi Teodora Dumitru, *Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2016, pp. 211-271.

ricane, la care Călinescu condamnă explicit „confuzia dintre modernitate sau modernism şi avangardă" (*CF*, 102), unul dintre propagatorii acestei confuzii dovedindu-se Ihab Hassan, în „POSTmodernISM" (1971): „Noţiunea de modernism la Hassan – fără a fi cu mult diferită de aceea a multor critici englezi şi americani contemporani – include avangarda «istorică» în sens european (adică futurismul, dadaismul, constructivismul, suprarealismul etc.) [...]. Această abordare extrem de largă subliniază faptul că, practic, majoritatea criticilor americani ai literaturii secolului XX nu fac nicio distincţie între modernism şi avangardă. Implicit, şi uneori chiar explicit, cei doi termeni sunt luaţi drept sinonimi" (*CF*, 140-141). Nici Paul de Man nu avea, cum am arătat mai sus, o concepţie diferită, văzând în avangardă o „proiecţie socială a modernităţii", iar în suprarealism şi expresionism, o modernitate mai „agresivă" (*BI*, 169). În aceste condiţii, Călinescu alege să tempereze elanul integrator al conceptului postbelic de modernism arătând că avangarda nu se identifică cu modernismul, fiindcă modernismul, „indiferent de înţelesul specific dat termenului în diferite limbi şi la diferiţi autori", „nu exprimă niciodată acel sens de negaţie universală şi isterică atât de caracteristic avangardei. Antitradiţionalismul modernismului este adeseori în mod subtil tradiţional" (*CF*, 141); ca atare, „[e]ste adevărat că modernitatea, definită drept «tradiţie împotriva ei înseşi», a făcut posibilă avangarda, dar este la fel de adevărat şi că radicalismul negativ al acesteia din urmă şi antiestetismul ei sistematic nu au oferit nicio şansă reconstituirii artistice a lumii, pe care au încercat-o marii modernişti. Pentru a înţelege mai bine relaţia ciudată dintre modernism şi avangardă (o relaţie şi de dependenţă, şi de excludere), putem concepe avangarda, printre altele, ca pe o *parodie a modernităţii* înseşi, deliberată şi conştientă de sine" (*CF*, 141).

Aşadar, aici, la limita dintre pledoaria pentru un concept extins de modernism şi constatarea, pe de altă parte, a faptului că acest concept extins lezează adevărul istoric, obnubilând realităţi de care istoria literară este, totuşi, obligată să ţină cont, luciditatea pozitivistă a istoricului şi pasiunea integratoare a teoreticianului Matei Călinescu îşi declară conflictul. A constata inexistenţa conceptului de „modernism", la un moment dat, într-o istorie naţională, ca aceea franceză, este un fapt; a visa la un concept integrator şi a te întreba de ce nu a fost el vehiculat

în momentul naşterii unei literaturi judecate astăzi drept „moderniste" înseamnă însă a neglija protocolul istorist şi a transfera „adevărul" postbelic asupra unei epoci care n-avea ştiinţă de el[1].

În intervalul dintre *Feţele modernităţii* și *Cinci feţe ale modernităţii*, opiniile despre utilitatea sudării sau a separării avangardei de modernism vor suferi însă modificări în viziunea lui Călinescu, pe măsură ce se consolidează conceptul de postmodernism pe piaţa academică a momentului: „Cu zece ani în urmă, în *Feţele modernităţii*", povesteşte el, „tratam postmodernismul drept o subcategorie a avangardei, în esenţă drept un avatar contemporan al vechii avangarde. […] Susţineam acolo că distincţia cea mai importantă era aceea dintre modernism şi avangardă şi criticam, de pe o poziţie europeană, tendinţa anglo-americană de a desfiinţa această distincţie prin utilizarea celor doi termeni ca sinonime aproape perfecte. Încă mai cred că opoziţia dintre modernism şi avangardă poate fi apărată, în sens analitic, în anumite contexte (istorice), dar în linii mari ea necesită revizuiri, pentru a putea îngloba opoziţia recentă, mult mai fermă, dintre modernism (inclusiv avangarda) şi postmodernism. Acum, când europenii, după modelul americanilor, au ajuns să recepteze avangarda drept parte integrantă a proiectului modernist, este mai greu de afirmat că postmodernismul reprezintă doar o prelungire a vechii avangarde. Dimpotrivă: postmodernismul se îndepărtează de ea" (*CF*, 269)[2]. Era mai plauzibilă, se pune

[1] Această modă a conceptelor integratoare i-a atras, de altfel, şi pe alţi exegeţi români ai modernismului literar – vezi Ion Bogdan Lefter, *Recapitularea modernităţii*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2000.

[2] Un travaliu al disocierii modernismului de avangardă în linia celui dezvoltat de Matei Călinescu în *Fețele modernității* (1977) efectuează, în postbelicul românesc, și Nicolae Manolescu, în *Despre poezie* (București, Editura Cartea Românească, 1987), unde se poate citi că „Rimbaud dă curs unui tip de poezie care nu mai poate fi cuprinsă în cadrele modernismului. Am numit această poezie *avangardism*. Confuzia care s-a făcut de obicei între poezia moderniştilor şi aceea avangardistă este una dintre cele mai uimitoare din exegeza contemporană. Ceea ce le uneşte este cu mult mai nesemnificativ decât ceea ce le desparte" (p. 166). Numai că, la data apariției lucrării manolesciene, care este și anul lansării celei de-a doua ediții, revizuite, a cărții lui Călinescu, redenumită *Cinci fețe ale modernității*, acesta din urmă își schimbase, cum am văzut, optica asupra relației dintre modernism și avangardă, prin prisma avansului câștigat de conceptul de postmodernism la

întrebarea, disocierea faţă de doxa anglo-americană din *Feţele modernităţii*? Într-o oarecare măsură da, fiindcă se făcea de pe poziţii istoriste coerente, chiar dacă n-a(r fi) reuşit să ofere și o diferenţă specifică incontestabilă a avangardei. În schimb, poziţia integratoare ulterioară, făcută sub presiunea „modelului americanilor", neglijează scrupulele istorismului profesionist: postmodernismul poate că trebuie delimitat de avangardă, dar asta nu justifică topirea avangardei în modernism, reiterând acel comportament (con)fuzionist, de „unificare artificială" a tradiţiei, înregistrat ca viciu chiar de Călinescu („Ca şi alte mişcări avangardiste, modernismul arhitectural «unificase» în mod artificial tradiţia, pentru a-şi justifica propria atitudine cu desăvârşire negativă faţă de aceasta" – *CF*, 273) și imputabil unora dintre istoricii postbelici ai modernităţi. În ediţia a doua, *Cinci fețe ale modernității*, unificarea modernismului cu avangarda s-ar face, deci, cu scopul clar de a oferi un contrast favorabil definirii postmodernismului. Însă, trebuie admis, aceasta este numai o operaţie de redispunere a interpretărilor, nu de rafinare a studierii faptelor – însuşi Călinescu sugerând că nu postmodernismul în sine, ci *modelul american* al interpretării lui l-a determinat să reconsidere vechea taxinomie. Altminteri, nu rezultă de ce ar trebui mai bine pusă în lumină „opoziţia recentă, mult mai fermă" (dar oare nu toate opoziţiile recente par „mult mai ferme"?) dintre avangardă şi postmodernism – altfel decât din pricină că ea e mai bine pusă în lumină de critica americană mai nouă: argumentul e circular. Oricum, dedesubtul oricărui concept integrator *post factum* trebuie admisă, înainte de toate, o cauză naturală inconturnabilă în istoriografie: simplificarea progresivă a imaginii noastre despre trecut, pe măsură ce ne distanţăm de el.

Energia investită de Matei Călinescu în delimitarea conceptului de modernism prin disocierea lui de avangardă este salutată de Mircea Martin, în postfaţa volumului *Cinci fețe ale modernității*, dar tot acolo e remarcată absenţa unei alte întreprinderi considerate utile – diferenţierea modernismului de modernitatea în sine: „Călinescu pare că nu simte disocierea între modernitate şi modernism ca indispensabilă […]. Ceea ce i se pare important este să sublinieze «legătura indisolubilă»

bursa zilei, situație care îi recomanda sporirea contrastului dintre conceptele de modernism (plus avangardă) și de postmodernism.

dintre modernism şi modernitate […]. Spre deosebire de colegii săi americani, Călinescu distinge cât se poate de convingător modernismul de avangardă, dar nu diferenţiază clar modernismul în cadrul modernităţii" (*CF*, 463-464). Nediferenţierea ar fi flagrantă, de pildă, în fraza: „Este foarte limpede că avangarda ar fi fost greu de conceput în absenţa unei conştiinţe distincte şi pe deplin conturate a modernităţii; în orice caz, admiterea acestui fapt nu îndreptăţeşte confuzia între modernitate *sau* modernism şi avangardă, confuzie frecventă în critica anglo-americană" (*subl.m., T.D.*) (*CF*, 102, 464). În ce-l privește, Martin consideră că definirea modernității „ca o «cultură a discontinuității»" „caracterizată prin «ruptură și criză»" e o descriere mai adecvată modernismului (*CF* 464). Confuzia semnalată de Martin („modernitate sau modernism") se produce, așadar, pe fondul căutării unei diferenţe specifice a avangardei – adică a delimitării lui Călinescu de doxa nord-americană. Astfel, dorind să elimine confuzia dintre modernism şi avangardă (două „feţe" ale modernităţii estetice), Călinescu ar prilejui, involuntar, confundarea modernităţii cu modernismul (a conceptului mai larg de „familie" cu una dintre „feţele" sale, dacă ne raportăm la modelul wittgensteinian al asemănărilor de familie, sau a genului cu specia, dacă folosim, cum mai degrabă îndreptăţeşte argumentația lui Călinescu, modelul esenţialist). Există, la Matei Călinescu, și alte cazuri de utilizare indecisă a conceptelor de „modernitate" şi „modernism", vezi una chiar într-un fragment citat mai sus: „dacă vrem să utilizăm în mod consecvent conceptul de modernism […], trebuie făcută o distincţie între modernism şi avangardă (veche şi nouă). Este adevărat că modernitatea, definită drept «tradiţie împotriva ei înseşi», a făcut posibilă avangarda, dar este la fel de adevărat şi că radicalismul negativ al acesteia din urmă şi antiestetismul ei sistematic nu au oferit nicio şansă reconstituirii artistice a lumii, pe care au încercat-o marii modernişti" (*CF*, 141). În plus, pe lângă eventualele confuzii punctuale, apare și un evident dezacord între ceea ce propune subtitlul volumului *Cinci feţe…* şi ceea ce oferă, de fapt, sumarul acestuia: dacă subtitlul *Modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism* numește prin modernism una dintre cele cinci „feţe" ale modernităţii, sumarul cărţii propune, alături de „Ideea de avangardă", de „Ideea de decadenţă", de „Kitsch" şi de secțiunea „Despre postmodernism", în locul unui capitol dedicat modernismului,

unul rezervat „Ideii de modernitate" (şi doar în interiorul acestuia o secţiune intitulată „Modernisme literare și alte modernisme"). O opţiune terminologică descumpănitoare.

Totuși, dincolo de aceste contexte particulare ale manifestării lor, confuziile semnalate mai sus pot primi o justificare ținând de premisele istoriste și metodologice ale cărții.

O posibilă explicație pentru nediferenţierea termenului „modernism" de termenii „modern" sau „modernitate" ar fi aceea, de o simplitate dezarmantă, indicată chiar de autor prin recursul la semantica istorică: spre deosebire de termenul şi de conceptul de „avangardă", care au o istorie pregnantă, conceptul de „modernism" e mai degrabă o soluţie *post factum* – în epocă, literatura cu pricina fiind desemnată prin sateliţi ai ideii de contemporan (literatura „de azi", poezie „nouă", „contemporană" etc.).

Legitimă când semnalează punctual confuzia, critica lui Martin n-ar fi fost, apoi, la fel de solidă dacă Matei Călinescu şi-ar fi respectat proiectul anunţat în subtitlu şi ar fi așezat, în locul „Ideii de modernitate", un capitol intitulat „Ideea de modernism"[1]. Disonanța terminologică dintre sumar și subtitlu, ca și confuziile punctuale amintite mai sus, sunt doar disfuncții superficiale, pe care filosofia volumului, fidelă, cum am văzut modelului esențialist, le suspendă din principiu. Fiindcă vital în demersul lui Călinescu era nu să opună fiecare dintre cele cinci subansambluri categoriei care le angajează, deoarece, ca „feţe" (sau mai curând ca specii[2]) ale acesteia, ele sunt în mod natural componente ale modernităţii şi obțin o semnificație tocmai prin modul în care participă la ea, prin „legătura indisolubilă" dintre gen și specie. Nu disocierea speciilor de genul larg al modernității trebuia, așadar, urmărită, ci demarcarea speciilor între ele – a modernismului de avangardă, de

[1] Disfuncţie de care se contaminează şi ipoteza opoziţiei dintre modernitate şi avangardă apărată de Antoine Compagnon în *Cele cinci paradoxuri ale modernităţii*, unde avangarda, pe de o parte, ar ilustra unul dintre „paradoxurile" modernității, ca specie a genului respectiv, iar pe de alta, s-ar opune modernității, ca un gen diferit.

[2] Dat fiind că, aşa cum am arătat în subcapitolul anterior, singurul model eficient în *Cinci feţe ale modernităţii* este modelul esenţialist, voi renunța să mai folosesc, măcar în această secvență argumentativă, termenul călinescian de „feţe" ale modernităţii, în favoarea mai adecvatului „specii" ale modernităţii.

kitsch, de decadenţă etc. Altminteri, diferențiate de genul proxim, speciile încetează să mai fiinţeze ca „specii" ale acestuia; eventualele proprietăţi prin care ele nu participă la genul proxim al modernității le-ar condamna la irelevanţă. De aceea, proprietatea „cultură a discontinuității" marcată de „ruptură și criză" n-ar fi putut funcționa, cum sugerează Mircea Martin, doar ca proprietate a modernismului, câtă vreme *ea reprezintă chiar genul proxim al modernității*. Mai mult decât atât: însăşi definiţia călinesciană a conceptului de modernitate, obținută prin internalizarea opoziţiei demaniene dintre modernitate şi istorie, a făcut inoperant orice concept care i s-ar putea opune, din afară, modernităţii. Modernitatea în sens global echivalează cu însăşi relaţia de antagonism dintre modernitatea estetică şi cea soci(et)ală – dialectica, tensiunea, contradicţia sau ambivalenţa lor –, relație care se regăseşte și în interiorul modernităţii estetice, la fiecare dintre speciile ei aflate într-o stare de autofirmare/ autonegare permanentă.

În aceste condiții, fie că dispun de proprietăți care le diferențiază în cadrul modernității, fie că pun în evidență trăsătura comună genului, speciile modernității nu fac decât să-şi afirme participarea la modernitate. Chiar admițând că speciile ei s-ar putea opune, printr-o calitate sau alta, modernității (în sensul că și-ar căuta individualizarea în afara genului proxim), această ipoteză n-ar face decât să confirme mai pregnant forța de atracție pe care genul o exercită *via* ambivalență sau opoziție dialectică. De unde, în concluzie, inadecvarea cererii ca speciile să fie diferenţiate în raport cu genul, mai ales când acesta e caracterizat de o proprietate precum ambivalența sau opoziția dialectică, care zădărnicește orice intenție de emancipare a speciilor sale.

Trecând peste această insuficient (sau inconstant) lămurită natură a relației dintre modernism și modernitate, ceea ce rămâne cu adevărat problematic este faptul că teoria lui Călinescu nu reuşeşte să gestioneze satisfăcător, de la o ediţie la alta a lucrării sale, relaţia dintre modernism şi avangardă, ca „specii" de modernitate al căror contrast e firesc să fie elucidat. Iar inconvenientele decurg din realitatea că perspectiva sa asupra modernităţii pleacă de la viziunea unui spirit integrator anistorist de tipul lui Paul de Man, dar aspiră la viziunile disociaţionist-istoriste de tipul celei întrebuințate de René Wellek în studiul amintit, care presupun modificarea radicală a fundamentelor discuţiei şi abandonarea pretenţiei grandilocvente a lui Paul de Man de a livra un concept

integrator (modernitatea *qua* literatură) la care să poată fi reduse toate celelalte forme manipulate de istoricii literari.

Neajunsurile cu care se confruntă Călinescu în definirea relației dintre modernism și avangardă, de la o ediție la alta a cărții sale, decurg, așadar, din ambiguitatea propriei perspective asupra ideii de concept integrator, pe care o consideră, în acelaşi timp, avantajoasă (ca de Man) şi semănătoare de confuzie (ca Wellek). Deşi conştient de riscurile generalizărilor lui de Man, Călinescu a crezut totuşi că-i poate recupera pe bucăți modul de a gândi, delimitând ceea ce funcţionează de aspectele debarasabile. Însă dacă atenuează impresia de grandilocvență și de teoretizare goală prin ideea scindării monolitului demanian al modernităţii în două blocuri semnificative – modernitate estetică *vs* modernitate soci(et)ală –, livrând, astfel, o explicaţie mai „modestă", adică îngrădită de condiţiile obiective, socioeconomice, politice, ideologice etc. pe care i le impune istorismul, nu e mai puțin adevărat că gestul de a concentra aporiile demaniene asupra celor cinci „fețe" ale modernității echivalează în bună măsură cu întoarcerea la mirajul explicației integratoare, pur teoretice și semănătoare de confuzie. Faptul e vizibil în puternica tendinţă călinesciană de a reduce speciile modernităţii la genul proxim şi în disconfortul evidenţierii diferenţelor specifice ale acestora. Refuzând o definiţie universalistă sau anistoristă a modernității și onorând pactul cu istoria, Călinescu a dat o definiţie totuşi integratoare (*i.e.* artificială) a modernităţii estetice, perpetuând aporeticul demanian în puncte-cheie ale demonstrației sale.

Realism sau relativism?

În concepția lui Matei Călinescu, aşa cum am arătat până acum, pentru a fi viabil, orice model epistemologic trebuie angajat în istorie, nu în „generalitatea goală". Convingerea sa este că, just abordată, problema schimbării (ca avatar al progresului) oferă inclusiv cheia tratării adecvate a modernităţii şi a „feţelor" sale. Dar aceasta presupune, înainte de toate, o inserare foarte atentă a propriei poziţii în reţeaua discursurilor care creditează sau discreditează conceptele de „evoluţie", „progres", „teleologie", „continuitate", „ruptură" etc. în jargonul culturii postbelice.

Eseurile apărute aproximativ în anii definitivării celei de-a doua ediţii a *Feţelor modernităţii* şi cuprinse în *Addenda* ediţiei româneşti din 2005 (texte interesate îndeosebi de ideea de periodizare, *i.e.* de istorializare a unor concepte culturale) sunt – faptul sare în ochi – opera unui spirit extrem de prudent, preocupat să nu cadă în radicalismul niciunuia dintre gânditorii care au marcat, într-un fel sau altul, filosofia postbelică a modernităţii, dar, în acelaşi timp, să reţină părţile valide, opiniile sustenabile, perspectivele în anumite condiţii acceptabile şi, nu în ultimul rând, pe acelea care oferă şansa unui acord cu propria teorie a „feţelor modernităţii".

Simptomatic este, poate, în acest sens, faptul că, dintre autorii la care Matei Călinescu se raportează în aceste eseuri, ca de altfel și în monografia *Cinci fețe…*, niciunul nu este respins total, după cum niciunul nu este îmbrăţişat fără rezervă. De câte ori îşi semnalează adeziunea faţă de o teorie sau alta, el nu uită să precizeze şi ce-l desparte de ea sau de autorul ei. Tot așa, când respinge o perspectivă, nu ezită să se despartă şi de interpretările ei abuzive sau inadecvate. În capitolul despre postmodernism din *Cinci fețe…*, dar și în eseurile despre care mă pregătesc să discut aici, Călinescu se raliază, de pildă, denunţării finalismului şi deconstruirii „marilor naraţiuni" ale modernităţii, alături de Jean-François Lyotard, dar nu crede, ca Lyotard, că pledoaria pentru consens şi raţionalitate a lui Jürgen Habermas din *Discursul filosofic al modernităţii* ar fi o găselniţă a „sistemului" pentru a-l controla pe individ (*CF*, 265-266, 309-312). În aceeaşi ordine de idei, pare atras de ideea habermasiană de „consens", dar nu e convins că postmodernismul trebuie inclus într-o specie de discurs „neoconservator", aşa cum procedează filosoful german. La fel, susţine că „problema schimbării" e codificată în cel mai dezirabil mod în accepţia popperiană a evoluţiei din *Mizeria istoricismului* (1967), dar nu e convins, pe de altă parte, că modernismul trebuie respins aşa cum face Karl R. Popper (*CF*, 353). Alături de relativişti şi deconstrucţionişti, Călinescu crede în utilitatea emancipării din tradiţia „marilor naraţiuni" („*les grands récits*"), dar nu reduce realitatea la limbaj, aşa cum fac radicalii. Ideea lui este că trebuie acceptată existenţa unei evoluţii a fenomenelor culturale (chiar dacă nu necesarmente şi a unui progres – dar, la rigoare, de ce nu chiar a unui progres? – mai ales că progresul începe să fie un apanaj al dreptei liberale, spre care tinde, în

ultimă instanţă, şi Matei Călinescu), dar că această evoluţie nu are un caracter teleologic, predictiv sau determinist (cum arătase Popper), lăsând loc „jocului posibilelor" (*apud* François Jacob).

Totuşi, acest formidabil echilibru între teorii, care nu e străin de tonul unei neutralităţi studiate, lasă discret impresia că autorul celor *Cinci feţe ale modernităţii* se simte mai bine în compania gânditorilor continuişti (a se citi adepţi ai evoluţiei graduale), decât lângă partizanii rupturilor radicale. Cauza? Propria teorie a „feţelor" modernităţii, ancorată (cu prea puțin temei practic, cum am văzut) în modelul wittgensteinian al asemănărilor de familie, e flatată mai curând de teoriile continuiste, decât de opticile discontinuiste sau mutaţioniste, în rama cărora fractura dintre „generaţii" devine atât de mare, încât „rudele" sau „feţele" nu se mai recunosc unele pe altele, nemaiputându-le fi atestat „aerul de familie".

Prin urmare, dacă respinge aroganţa anistoristă a structuralismului, nici poststructuralismul lui Michel Foucault, în pofida ireversibilismului (deci a istorismului) viziunii sale asupra succesiunii epistemelor culturale, nu e prizat de Matei Călinescu. Ceea ce i se pare inacceptabil şi, la urma urmelor, de neînţeles la istoristul Foucault este tocmai discontinuitatea epistemelor sau a „formațiunilor discursive" pe care acesta le imaginează succedându-se ireversibil pe axa istoriei, în *Cuvintele şi lucrurile* (1966): „de ce ar fi o «formaţiune discursivă» atât de puternic unificată şi toate diversele ei aspecte atât de strict solidare, încât să apară doar brusc şi ca întreg – complet înarmată […] ca Minerva ieşind din capul lui Jupiter –, şi, după ce va fi funcţionat pentru o perioadă arbitrară de timp, să se prăbuşească la fel de brusc, pentru a fi înlocuită de o epistemă complet nouă? […] Faptul că teoria epistemelor a lui Foucault e deschisă la asemenea întrebări nu derivă dintr-o inconsecvenţă accidentală sau dintr-o nesocotire a unei potenţiale critici, ci este rezultatul direct al adoptării tenace a determinismului lingvistic-discursiv. Interesant e aici că determinismul discursiv este incapabil să conceapă vreun model de schimbare; el nu poate opera decât cu structuri sau constructe sincronice" (*CF*, 308), fiindcă „singurul model de schimbare (implicit şi poate inconştient) pe care se poate spune că-l oferă Foucault este unul pur «catastrofic», până într-atât încât o epistemă este, pentru el, pur şi simplu *de neconceput* din punctul de

vedere al celei care o precede sau al celei care o înlocuieşte" (*CF*, 309). O astfel de privire „catastrofică" asupra fenomenului schimbării nu ajută, se înţelege, cu nimic teoria modernităţii, aşa cum o imaginează Matei Călinescu, afectând îndeosebi destinul postmodernismului, emergent pe scena ideilor. Iar acest mod de a respinge discontinuismul foucauldian poate fi considerat și o respingere implicită a teoriei paradigmelor expusă, cu câțiva ani înainte, de Thomas S. Kuhn în *Structura revoluţiilor ştiinţifice* (1962)[1], chiar dacă numele acestuia nu e pomenit în context de autorul român. Viziunea este similară (vezi discontinuitatea radicală, chiar incomensurabilitatea paradigmelor ştiinţifice), numai că ceea ce Kuhn rezervase strict pentru domeniul ştiinţelor exacte Foucault extrapolează la nivelul unor episteme culturale mai vaste, ieşind din raza de valabilitate a teoriei kuhniene. Ceea ce-i reproşează, în sumă, Călinescu lui Foucault – „Principalul neajuns al periodizării lui Foucault, cu accentul său repetat pe discontinuitate, este că până la urmă e atât de rigidă, încât face imposibilă orice discuţie utilă a unor fenomene ca anticiparea sau întârzierea, supravieţuirea sau renaşterea, inovaţia sau renovaţia" (*CF*, 309) – îi fusese reproşat lui Kuhn de criticii teoriei sale, care nu înţelegeau cum mai poate fi explicată „creșterea" cunoaşterii în condiţiile discontinuităţii radicale dintre paradigme. (Totuşi, unele dintre presupoziţiile de la care pleacă Matei Călinescu în distanţarea lui faţă de Foucault sunt – fie şi involuntar – amendări ale expansionismului operat de teoria lui Foucault în raport cu teoria lui Kuhn: discontinuitatea epistemelor culturale, prin gradul mare de generalitate incumbat, e o ipoteză mai dificil de susținut și de controlat decât discontinuitatea paradigmelor ştiinţifice, al cărei câmp mai restrâns îngăduie și o mai mare rigoare a argumentației.)

Relativismul spre care mărturiseşte că tinde Matei Călinescu prin refuzul său de a lucra cu „principii absolute" în tratarea conceptelor literare este, se deduce, de altă natură decât relativismul lui Kuhn şi al poststructuraliştilor, şi se simte mai confortabil în vecinătatea realistului

[1] În anul apariției lucrării *Cuvintele şi lucrurile*, 1966, apare şi *Legitimität der Neuzeit* a lui Hans Blumenberg, care exploatează aceeaşi schemă a discontinuității epocilor. Adaug această informație pentru a semnala voga de care s-a bucurat optica discontinuistă în istoria ideilor de la jumătatea secolului trecut.

Popper şi a consensualistului Habermas. În orice caz, merită reţinut faptul că teoriile discontinuiste, care imaginează evoluţia (şi implicit modernitatea) ca o suită de rupturi radicale (sau de „orbiri", după Paul de Man), sunt percepute ca ostile modelelor oferite de Wittgenstein şi Mihail Bahtin, de la care i-a plăcut lui Matei Călinescu să se revendice, fiindcă „discontinuitatea radicală" împiedică acea „fluiditate semantică" asociabilă unei „policronii a istoriei" şi unor concepte destinate unei reprezentări compatibile cu tiparul wittgensteinian al asemănărilor de familie – „nici complet separate, nici complet subordonate unui singur principiu" (*CF*, 309). Ostilitatea lui Călinescu faţă de teoriile discontinuiste este, în plus, de aceeaşi natură cu ostilitatea lui faţă de sistemele de „opoziţii binare" sau de „momente radical antagonice" (*CF*, 305) promovate de formalişti şi de structuralişti (cu atât mai mult cu cât aceștia suferă și de păcatul anistorismului) sau faţă de încercările unor teoreticieni ai postmodernismului de a crea o identitate acestui curent opunându-l unui concept neistorist de modernism, unificat *post factum* şi învestit artificial cu calităţi „de contrast" (vezi *supra* respingerea tezei modernismului „subversiv" sau „eroic" vehiculată de Fredric Jameson[1]). Promotor, el însuşi, al unei teorii a modernităţii care speculează conflictul dintre modernitatea estetică şi cea sociopolitică, Călinescu pare totuşi convins că între „feţele" modernităţii estetice nu poate exista un conflict de aceeaşi natură, şi în niciun caz unul de tipul discontinuităţii radicale clamate de Foucault sau de tipul disocierii ferme dintre etosul modernist şi postmodernist – dacă vine vorba de Fredric Jameson.

Însă, aşa cum modernitatea lui Paul de Man căuta să se despartă de „marea naraţiune" a istorismului genetic devenind, prin chiar acest act, „marea naraţiune a despărţirii de istorismul genetic", și după cum poststructuralismul – militând pentru delegitimarea „marilor poveşti" – generează „marea poveste a delegitimării de marile poveşti", tot așa şi teoria modernităţii a lui Matei Călinescu se poate spune că se desparte de o „mare naraţiune" pentru a pune în loc alta: „În loc să consider că modernitatea artistică este teatrul unei lupte mitice între Bunul Gust şi

[1] Cu toate acestea, așa cum s-a văzut în cazul modificării concepției asupra relației dintre modernism și avangardă între cele două ediții ale cărții sale, Călinescu va apela și el, în cele din urmă, la soluția unui modernism integrator sau compact, mai ușor de opus postmodernismului.

Prostul Gust (Marea Cultură împotriva Culturii de Masă, Frumosul Autentic împotriva Kitsch-ului şi aşa mai departe), aş adopta o poziţie mai relativistă şi mai autosceptică faţă de disputele estetice curente. În loc să «demonizăm» piaţa şi, invers, să «angelizăm» spiritul modernismului, eu aş sugera o viziune mai bahtiniană asupra lucrurilor, «dialogică», «polifonică» şi «carnavalescă», o viziune în care principiile absolute ar fi nelalocul lor (prea serioase, prea comic solemne, prea arogante şi, în cele din urmă, prea plicticoase)" (*CF*, 282). Prin această aversiune contra marii naraţiuni moderniste şi a „luptelor" ei „mitice" şi prin opţiunea pentru „viziunea bahtiniană"[1], Matei Călinescu pare lyotardian (şi, după Habermas, „neoconsevator") – dar nu trebuie uitat că el însuşi urcase pe afiș o nouă poveste: povestea agonal-traumatică a celor două modernităţi, estetică şi soci(et)ală, aflate într-un conflict neostoit de la Baudelaire încoace. Apoi, succesiunea de concepte care jalonează modernitatea la Matei Călinescu – de la *aporie anistoristă* (Paul de Man) la *dialectică* (transmutarea aporiei în istorie) şi, în fine, la *pluralitate* (desfacerea elementelor din orice relaţie de conflict sau dependenţă, dispunere rapsodică, asemănare de familie) – dezvoltă, la rândul ei, un suspect „aer de familie" cu o perspectivă teleologică.

[1] Nici „viziunea bahtiniană" n-a fost ferită însă de încrâncenarea marilor „lupte" – vezi rezervele lui René Wellek faţă de justeţea interpretării operei lui Dostoievski *via* „carnavalesc" sau „polifonie", concepte prin care Bahtin l-ar deposeda pe romancierul rus de vocea proprie, refuzându-i și controlul asupra propriilor personaje, rezultatul fiind, se înțelege, un Dostoievski mai ușor de recuperat și de acomodat în raport cu discursul puterii din URSS, dar totodată un Dostoievski neutralizat, dezamorsat, lipsit de (dreptul la) opinie (vezi *A History of Modern Criticism, 1750-1950*, vol. VII, New Haven and London, Yale University Press, 1991, pp. 354-364). Cu argumente mai mult sau mai puţin convingătoare, cercetări mai noi contestă chiar paternitatea lui Bahtin asupra marilor concepte de care şi-a legat numele (vezi Jean-Paul Bronckart, Cristian Bota, *Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*, Genève, Librairie Droz, 2011). Din aceste puncte de vedere, opțiunea lui Călinescu pentru metoda lui Max Weber (care invalidează/ „răstoarnă" perspectiva lui Marx) și totodată pentru „dialogismul", „polifonia" și „carnavalescul" lui Bahtin (care-și fasonează conceptele atent la imperativele unui *logos* de sursă marxistă) pare mai mult o soluție metaforică, decât una coerentă ideologic.

Cele două modernităţi – de la dialectică la divorţ

În eseurile „Modernitate, modernism, modernizare: variaţiuni pe teme moderne" (1995) şi „Reflecţii subiective despre modernitate şi lectură" (2001) se poate constata o amendare de substanţă a teoriei celor două modernităţi aflate în tensiune dialectică din *Cinci feţe ale modernităţii*.

Modificarea pleacă de la repoziţionarea lui Matei Călinescu în raport cu un discurs care studiază relaţia dintre modernitate în sens global şi raţionalitate – altfel spus cu discursul care face din modernitate o moştenire a filosofiei Luminilor. Sunt prelucrați, din nou, Habermas, cu *Discursul filosofic al modernității* şi pledoaria pentru „reabilitarea" „denigratului concept de raţiune şi conţinutul normativ al modernităţii" (*CF*, 339), dar şi Vincent Descombes – care, în *Philosophie par gros temps* (1989), nu crede că există argumente pentru a echivala modernitatea cu raţionalitatea (*CF*, 339). Tot aici, Călinescu aduce în discuție „dublul conflict al modernităţii occidentale – percepute adeseori ca triumf al raţionalităţii – cu tradiţia, pe de o parte, şi cu ea însăşi (sau cu o contramodernitate antitetică), pe de altă parte" (*CF*, 333). Aceste eseuri sunt martorele atracției din ce în ce mai mari resimțite de Călinescu pentru introducerea în propria formulă de modernitate – chiar cu riscul de a o amenda, asumat sau nu – a conceptului de „contramodern" (*apud* Peter L. Berger şi ale sale *Facing Up to Modernity* şi *The Heretical Imperative*, 1979, care desemnează prin această vocabulă „ideologiile reacţionare (tradiţionaliste, fundamentaliste)", dar și marxismul „progresist", recunoscându-le totuşi ca „produs(e) al(e) modernităţii" – *CF*, 338; 363) şi chiar a conceptului de modernitate „antimodernă": „În linii mari, «modernitatea bună»", adică moştenitoarea valorilor iluministe, ar fi fost atât de criticată în secolul XX, încât ar fi dat naştere „unei noi modernităţi (unii ar putea-o numi «postmodernitate») care e mai degrabă antimodernă decât antitradiţională şi rămâne profund ambivalentă în legătură cu valoarea noului" (*CF*, 339-340). Termenul „antimodern" apăruse, de altfel, sporadic, și în *Cinci fețe…*, atunci când Nietzsche era definit drept „cel mai antimodern dintre filosofii moderni" (*CF*, 265) sau când, pentru precizarea calității inerent tensionate, dialectice, a modernismului literar, se afirmase că acesta este „și modern, și antimodern" (*CF*, 257). Pe firul acestor raționamente, elocvente îndeosebi pentru traiectoria gândirii lui Călinescu din ultimul deceniu al

secolului trecut, se va insinua și Antoine Compagnon cu propriul concept de antimodern(itate).

Perspectiva din care discerne lucrurile Matei Călinescu în 1995, la opt ani de la apariţia celei de-a doua ediţii a *Feţelor modernităţii* şi la optsprezece ani de la prima ediţie, schimbă, în aceste condiţii, dacă nu radical, în orice caz, substanţial, formula modernităţii dialectice sau ambivalente care opusese iniţial modernitatea estetică modernităţii soci(et)ale. Teoria celor două modernităţii este acum considerată un „caz special" „al unui conflict mult mai amplu": „am ajuns să disting, într-un studiu anterior asupra modernităţii [monografia dedicată „feţelor" modernității], două modernităţi puternic conflictuale: modernitatea lumii sociale rezultate din revoluţia industrială şi din cea ştiinţifică, din triumful capitalismului în Occident, pe de o parte, şi o modernitate estetică fundamental polemică, ale cărei origini merg înapoi până la Baudelaire, pe de altă parte. Astăzi văd aceste două modernităţi ca formând un caz special […] al unui conflict mult mai amplu. Practic, putem ilustra în toate disciplinele care se ocupă cu probleme socioistorice adâncul clivaj dintre cele două modernităţi – una raţionalistă, cealaltă intens critică la adresa raţiunii, dacă nu în mod deschis iraţionalistă; una încrezătoare şi optimistă, cealaltă profund suspicioasă şi înclinată să demistifice încredea şi optimismul; una cosmopolită, cealaltă particularistă sau naţionalistă" (*CF*, 340). Dialectica societate–estetică şi „tripla opoziţie dialectică" prin care Călinescu judecase anterior chiar modernitatea estetică – paradoxurile acesteia în raport cu propria tradiţie, cu sine, ca tradiţie în devenire, şi cu modernitatea burgheză –, dintr-o perspectivă care afirma că modernitatea îşi conţine din premise negaţia şi descoperea în această tensiune intrinsecă o proprietate esenţială a modernităţii estetice (care nu rămânea dezarmată în faţa unor fenomene de semn contrar ca avangarda şi neoclasicismul, explicându-le pe amândouă), această teorie a modernității dialectice, așadar, virează în eseurile călinesciene mai târzii spre divorţul ireconciliabil al entităţilor ce o compun. O modernitate dezirabilă, raţionalistă, democrată, se împotrivește acum unei „false" modernități, teatru al extremismelor şi al fundamentalismelor de dreapta sau de stânga, ambele modernități fiind conotate etic, politic, ideologic. Călinescu pare încă ataşat, în aceste eseuri, de modelul dialectic şi de forța lui explicativă („În mod paradoxal, modernitatea […]

îşi generează propria antiteză sub forma unor tradiţionalisme reactive cultural şi deseori reacţionare sau, la un nivel filosofic mai înalt, sub forma unei critici pesimiste, chiar nihiliste a modernităţii. Cu alte cuvinte, eliberând spiritul critic, modernitatea nu poate împiedica emergenţa diverselor reacţii critice faţă de propriile-i teze culturale/ ideologice" – *CF*, 340), dar e totuşi ambiguu dacă aceste „tradiţionalisme" sunt creditate de Călinescu tot ca forme ale modernităţii sau – ca la E. Lovinescu[1] sau la Z. Ornea[2], dacă rămânem pe teren românesc –, mai curând ca adversare ale ei. Abandonarea schemei dialectice pare însă versiunea mai plauzibilă, cu atât mai mult cu cât aceşti antagonişti antimoderni sau tradiţionalişti ajung să fie receptaţi explicit drept „duşmani ai modernităţii" – chiar dacă nişte duşmani „moderni": „există conflictul dintre cei care îmbrăţişează fără echivoc modernitatea (adică raţionalitatea, democraţia, încrederea în societatea deschisă şi în virtuţile pluralismului politic, înalta consideraţie faţă de valorile individualiste, un sistem de piaţă competitiv etc.) şi cei care resping cu înverşunare modernitatea individualist-burgheză ca fiind «decadentă» sau coruptă, în numele unui viitor colectivist pur şi drept sau al unei întoarceri la un trecut mitic. […] Pot fi stângişti (marxişti, neomarxişti, paramarxişti, postmarxişti), care urăsc capitalismul democratic şi individualist în numele unei nebuloase utopii a justiţiei sociale totale […]. Duşmanii modernităţii, pe de altă parte, pot fi revoluţionari religioşi, ca fundamentaliştii islamici […]. În Europa secolului XX, doctrinele unei modernităţi contramoderne au îmbrăcat şi ele o varietate de forme dintre cele mai neaşteptate, cum ar fi «modernismul reacţionar» caracteristic «revoluţiei conservatoare» de la Weimar, de la sfârşitul anilor '20, apoi naţional-socialismul german din anii '30, până la dezastrul celui de-al doilea război mondial […]. În fine, duşmanii moderni ai modernităţii în Europa pot fi oameni de dreapta de modă veche sau recent renăscuţi, postcomunişti […] care resping capitalismul în numele unei «apoteoze» colective a naţiunii. Afirmarea naţionalis-

[1] Care, în studiile şi în istoriile sale literare opune curentul „modernist" mişcărilor marcate de un „sincronism anacronic" de tipul sămănătorismului, deși, pe de altă parte, nu ezită să remarce în poezia „tradiționaliștilor" Lucian Blaga, Ion Pillat sau Adrian Maniu semnalmentele discursului modernist.

[2] Vezi lucrarea acestuia *Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea* (1980), elocventă încă din titlu.

mului reprezintă unul dintre marile paradoxuri ale modernităţii: naţionalismul, din punct de vedere istoric un produs al modernităţii care avea nevoie de cadrul statului-naţiune ca să înflorească, este menit, prin logica sa internă, să inventeze o mitologie contramodernă şi să propovăduiască o întoarcere la starea premodernă a etnicităţii primitive" (*CF*, 341-342). Privirea (aproape) neutră ideologic din *Cinci feţe…* devine acum eticistă, *preachy*, politizantă, axiologizantă[1], după „contramodernitate" şi „antimodernitate" Călinescu aducând în discuţie „*falsa modernitate*" reprezentată de „comunismul ţărilor din Est", care s-ar opune „modernităţii autentice": „un fenomen care ar trebui înţeles nu doar ca o greşeală, ci ca un *fals*. […] Cred că aici conceptul de «pseudomodernitate» ar fi util. Moştenirea lăsată de fostele regimuri comuniste nu este o «modernitate distorsionată» (care ar putea fi îndreptată) sau o «interpretare eronată» (care ar putea fi corectată), nici măcar o aplecare spre simulacru şi ipocrizie (alegerile trucate), ci o *modernitate falsă* şi o stare de dezorientare ideologică, în care doctrinele pur şi simplu contramoderne pot înflori şi chiar înfloresc" (*CF*, 350)[2]. (Punctul de

[1] Dar nu cu necesitate nouă, câtă vreme Adrian Marino susținea deja, cu decenii în urmă, că „sistemele ideologice dogmatice sunt prin definiţie antimoderniste" („Modernul şi evoluţia conştiinţei literare" (II), în „Ramuri", nr. 12, 1971; reprodus în Adrian Marino, *Dintr-un dicționar de idei literare*, ediţie şi text îngrijit de Florina Ilis şi Rodica Frenţiu, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2010, p. 199).

[2] Lucru echivalent cu a spune că aceste regimuri au „falsificat" modernitatea cu intenție. Dar cum poate fi demonstrat acest fapt? De ce capitalismul ar fi *failibilist* şi corijabil, iar comunismul doar *fals*? Când vorbise despre diferența dintre contrafacere şi fals, în capitolul despre kitsch (*CF*, 245), Călinescu le diferențiase după intenție: falsul Rembrandt urmăreşte să înşele, să se dea drept original, în vreme ce un Rembrandt contrafăcut se vinde ca atare, ca non-original, semnalând „cinstit" că e contrafăcut. Dar cum pot fi evaluate în mod obiectiv intențiile (de falsă modernizare) ale artizanilor modernității socialiste/ comuniste? Cum se poate proba (*i.e.* există condițiile acceptabile logic și științific pentru a proba) că ideologii marxişti nu au urmărit decât să înşele, că neajunsurile cu care se confruntă statele socialismului real nu sunt erori corijabile, ci falsuri, minciuni colosale organizate ca atare, de la bun început, de o minte diabolică? Raționamentul lui Matei Călinescu se apropie întrucâtva, în acest punct, de eforturile lui Vladimir Tismăneanu de a oferi o explicație „științifică" a comunismului românesc prin recurs la procedeul de extracție medievală al demonizării (vezi *Diavolul în istorie. Comunism, fascism şi câteva lecţii ale secolului XX* [2012], traducere de Marius Stan, Bucureşti, Editura Humanitas, 2013).

vedere combătut aici este cel al lui Stuart N. Eisenstadt, care într-un text din 1992, „The Breakdown of Communist Regimes and the Vicissitudes of Modernity", disertase despre „modernitatea distorsionată" – totuși modernitate! – a regimurilor din aria de influență sovietică.) Modernitatea „bună", dezirabilă, devine la Călinescu, în aceste condiții, un sinonim al capitalismului, pe urmele perspectivei lui Karl R. Popper din *Societatea deschisă și dușmanii ei* (1966).

> § O sursă a dicotomiilor care angajează, în aceste eseuri călinesciene, ideea de modernitate – şi poate chiar o sursă a întregii teorii a modernităţii ambivalente sau dialectice – ar putea-o reprezenta studierea moştenirii disociate a lui Hegel (hegelieni de stânga *vs* hegelieni de dreapta). Lucrarea lui Karl Löwith *De la Hegel la Nietzsche* (1939), care păstrează încă patina de etalon în tratarea acestei problematici, e amintită și de Matei Călinescu într-o notă din *Cinci feţe ale modernităţii*: „Ca şi Marx, Stirner şi Nietzsche, Kierkegaard se numără printre cei care au pus «bazele filosofice» a ceea ce Löwith numeşte «critica radicală a ordinii existente» (sau, în termenii studiului de faţă, a *modernităţii*)" (*CF*, 400). Exprimarea lui Călinescu este însă ambiguă, căci ce înseamnă „modernitatea" în „termenii studiului de faţă"? Conform schemei de lucru călinesciene, ea poate fi atât „critica radicală a ordinii existente", adică modernitatea estetică, cât și „ordinea existentă", adică modernitatea burgheză. Pentru a sesiza modul în care ar putea fi coroborate concepția lui Călinescu despre modernitate și cele ale descendenților lui Hegel, așa cum le traduce Löwith, trebuie mai întâi stabilite premisele discuţiei.
>
> Karl Löwith identifică sursa evoluţiei divergente a hegelianismului în secolul al XIX-lea în prefaţa la *Principiile filosofiei dreptului* (1821), care „constituie executarea concretă a principalei tendinţe de reconciliere a filosofiei cu realitatea în general: ca filosofie statală cu realitatea politică, iar ca filosofie a religiei cu cea creştină. […] La acest apogeu al activităţii sale, el [Hegel] a conceput lumea reală ca «adecvată» spiritului, iar statul prusac protestant şi-a apropriat în schimb filosofia în persoana lui Hegel. În prefaţa la *Principiile filosofiei dreptului*, Hegel explică într-o manieră expres-polemică «această situare a filosofiei faţă de realitate»[1]. Aici rezidă problema care a constituit punctul de plecare pentru Marx şi Kierkegaard şi teza lor

[1] Se citează după G.W.F. Hegel, *Principiile filosofiei dreptului*, traducere de Virgil Bogdan şi Constantin Floru, Bucureşti, Editura IRI, 1996, p. 16.

potrivit căreia filosofia ar trebui realizată”[1], adică pusă în practică, răsturnând concilierea hegeliană a raţiunii cu realitatea (*i.e.* cu statul şi religia) şi urmărind nu doar o „disoluţie a sistemului lui Hegel, ci totodată şi una a întregului sistem al lumii burgheze creştine”[2]. De aceea, „[f]undamentul filosofic al acestei critici radicale a situaţiei existente este confruntarea cu conceptul hegelian de «*realitate*» ca «*unitate a esenţei şi existenţei*»”, iar celebra formulare de care se leagă destinul acestor mutaţii este „o singură frază din prefaţa la *Principiile filosofiei dreptului*: «Ceea ce este raţional este real. Şi ceea ce este real este raţional»[3]”[4]. Speculând ambiguitatea „«suprimărilor [şi totodată conservărilor]» dialectice hegeliene, care puteau fi interpretate conservator la fel de bine ca şi revoluţionar”[5] şi echivocul conceptului de „realitate”, care ar fi putut viza atât o realitate contingentă, tranzitorie, cât şi „ce este” în mod ideal, esenţial („«ce este» se referă atât la ceea ce există doar pasager, cât şi la realitatea adevărată”[6]), „teza din *Principiile filosofiei dreptului*, care conservă în aparenţă statul, se poate converti, «după toate regulile» modului de gândire hegelian, în contrariul ei: «Tot ce există merită să piară»”. Scindarea şcolii hegeliene ar avea, astfel, „la bază, pentru ambele părţi, faptul că propoziţiile despre raţionalitatea realului *şi* realitatea raţionalului, unite la Hegel într-un punct metafizic, au fost izolate la dreapta şi la stânga – mai întâi în chestiunea religiei, iar apoi în cea a politicii. Dreapta sublinia că numai realul ar fi şi raţional, iar stânga – că numai raţionalul ar fi şi real, în timp ce la Hegel aspectul conservator şi cel revoluţionar sunt, cel puţin formal, indiferente”[7].

A transporta datele acestei complexe dicotomii înspre o teorie a modernităţii e însă un lucru chiar mai dificil decât pare. Sigur că la îndemână şi de bun-simţ este echivalarea modernilor cu hegelienii de stânga, respectiv cu adepţii schimbării, ai mersului înainte, cu cei care vor să transforme lumea, nu doar s-o interpreteze, cum scrisese Marx, pe scurt, cu revoluţionarii, hegelienii de dreapta făcând figură de

[1] Karl Löwith, *De la Hegel la Nietzsche. Ruptura revoluţionară în gândirea secolului al nouăsprezecelea*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2013, p. 70.
[2] *Ibid*., p. 189.
[3] G.W.F. Hegel, *op. cit*., p. 17.
[4] Karl Löwith, *op. cit*., p. 189.
[5] *Ibid*., p. 101.
[6] *Ibid*., p. 71.
[7] *Ibid*., pp. 101-102.

conservatori. Totuşi, în lucrarea lui Löwith există argumente şi pentru calificarea hegelienilor de dreapta drept moderni: până la urmă, de dragul „raţionalităţii realului", ei sunt cei obligaţi să accepte şi să legitimeze progresul, inclusiv *via* produsele modernităţii materiale (comerţul, economia, în fine, capitalismul, în care hegelienii de stânga, în principiu Marx, nu văd decât o fază tranzitorie a istoriei), fiindcă acest progres certifică nici mai mult nici mai puţin decât ajungerea spiritului la conştiinţa de sine: „Desigur, locomotivele, căile ferate şi telegraful nu constituiau în sine garanţia unei culturi şi libertăţi progresive, şi totuşi până la urmă trebuie să servească la «umanizarea umanităţii», pentru că legile universale, odată ce fuseseră recunoscute de ştiinţă şi difuzate în presă ca un bun comun, aveau acest efect irezistibil. Aşa cum presa şi comunicaţia mondială consolidau pe zi ce trece conştiinţa de sine a umanităţii şi transformau în realitate proclamarea drepturilor omului, noile descoperiri geografice şi comerţul care le-a acompaniat au produs şi ele o conştiinţă reală despre lume. În comerţul oceanic se adevereşte şi «oceanul spiritului»"[1]. În fapt, şi hegelienii de dreapta, şi cei de stânga sunt deopotrivă de moderni prin faptul că primii atestă prezentul (spiritul ajuns la împlinire), iar ultimii – promisiunea viitorului. Trecutul nu există la Hegel decât în măsura în care a fost „suprimat (şi totodată conservat)" în valorile prezentului, aşa că de reacţiune în sensul resuscitării unor valori care nu-şi mai găsesc reflectarea în actualitate nu poate fi vorba. Revenind la Călinescu, trebuie precizat că modernitatea ca „critică radicală a ordinii existente" nu poate însemna, în *Cinci feţe ale modernităţii*, decât modernitatea estetică; ea se opune „modernităţii raţiunii şi progresului", „modernităţii burgheze", adică modernităţii „care a produs noţiunea de «realism» şi împotriva căreia *modernitatea estetică* reacţionează" (*CF*, 97). Doar modernitatea estetică ar fi, prin urmare, „revoluţionară", atât în sensul depăşirii esteticii clasice a mimesis-ului, cât şi în sens ideologic, prin valenţele sale critice, subversive, la adresa prezentului burghez. În plus, există o diferenţă între „realism" ca estetică (mimesis-ul de tip clasic: pictura „după natură"), care, în comparaţie cu poetica modern(ist)ă, pare o poetică înapoiată, şi „realism" în sens hegelian, ca „raţionalitate a realului". Antirealist în concepţia estetică, poetul Baudelaire e mai avansat în arta sa decât realistul Courbet, în pictură. Însă dincolo de inovaţiile sale estetice, antiburghezismul lui Baudelaire nu e unul de factură

[1] *Ibid.*, pp. 85-86.

revoluţionară, ci mai curând de factură reacţionară. Coabitarea artistului revoluţionar Baudelaire cu cetăţeanul reacţionar omonim face, iată, deosebit de problematică tranşarea discuţiei despre modernitatea artistică strict pe filiera moştenirii disociate a hegelianismului – care își dovedește limitele atunci când are de gestionat fenomenul artei și al personalității creatoare, ale căror „realități" abordabile pe mai multe paliere semantice, diseminate în nenumărate identități și exprimate într-o eterogenitate copleșitoare de coduri (personal, impersonal, subiectiv, obiectiv, fictiv, nonfictiv, autenticist, evazionist, privat, public etc.) nu pot da curs unor verdicte ferme.

Dacă se introduce în ecuaţie şi modificarea concepţiei despre modernitate a lui Călinescu din eseurile apărute după *Cinci feţe…* – adică ideea unei modernităţi „contramoderne", „antimoderne", „false", iraţionaliste, fundamentaliste, naţionaliste etc., care s-ar opune modernităţii „bune" ori autentice ilustrate de un set de valori provenite din Iluminism, care se cer prezervate – se constată că această nouă concepţie călinesciană aduce tot mai mult cu perspectiva conformistă a hegelienilor de dreapta, nu cu filosofia hegelienilor de stânga, care sunt criticii (moderni) prin excelenţă ai *statu quo*-ului modern. Modernitatea pe care o apără Călinescu în aceste eseuri nu mai reprezintă „critica radicală a ordinii existente", ci chiar „ordinea existentă".

(Pentru problemele suscitate de confruntarea teoriei antimodernităţii a lui Antoine Compagnon cu moştenirea hegeliană, vezi *infra* capitolul care îi este dedicat)[1]. §

În fine, demn de reţinut din amintitele eseuri călinesciene este faptul că formula care putea să ofere o explicaţie plauzibilă genezei şi structurii modernităţii estetico-literare prin acea tensiune intrinsecă aptă

[1] Pretabile analizării prin moştenirea scindată a hegelianismului, ambivalența modernității din *Cinci fețe…* sau dualitatea modern–antimodern a lui Compagnon și-ar putea afla un corespondent la fel de plauzibil în discuția despre disocierea celor „două culturi", ştiinţifică şi umanistă, care a făcut vâlvă în a doua parte a secolului trecut pornind de la articolul lui C.P. Snow, „The Two Cultures" (1959) şi generând polemica acestuia cu F.R. Leavis. Modernitatea (modernitatea pur şi simplu, la Compagnon, sau modernitatea sociopolitică, la Călinescu) ar juca rolul culturii ştiinţifice, al universalismului raţionalist şi al liberalismului expansiv ca unică soluţie de progres, iar antimodernitatea (sau modernitatea estetică, la Călinescu) ar ilustra în bună măsură poziţia umanioarelor – particulariste în diverse grade şi orientate spre conservarea valorilor trecutului.

să explice fenomene artistice guvernate de filosofii contrare – în fond, principalul interes al unui istoric literar – va fi în cele din urmă, dacă nu abandonată de Matei Călinescu, atunci redusă la titlul de caz particular al unei perspective care se întoarce la ceea ce tot el reprobase: la judecarea istoriei culturale prin serii de momente antagonice, de opoziţii binare care nu descriu o dialectică, ci mai degrabă un divorţ. O *modernitate pozitivă* și o *modernitate negativă* („antimodernitatea" ori „contramodernitatea") ajung să se înfrunte ca două lumi străine una de alta. Problema acestei noi perspective este că – deşi pare dotată cu o performanţă explicativă mai extinsă sau mai nuanţată – în fapt pierde tocmai capacitatea de a mai explica fenomenul literar modern(ist): „unde se înscrie literatura modern(ist)ă în acest caz?" trebuie să ne întrebăm. Emanata cărei modernităţi este literatura – a celei pozitive, raţionaliste, democratice, sau a celei negative, iraţionaliste, totalitare, fundamentaliste? În „Reflecţii subiective despre modernitate şi lectură", Călinescu ajunge chiar să lege modernismul literar de tipul de gândire contramodern („În felul său, modernismul literar-artistic era şi el, fie şi doar în parte, contramodern: căci propunea o viziune aristocratică, demiurgic-estetică, potrivit căreia singurii nobili de drept de pe scena lumii actuale sunt artiştii creatori" – *CF*, 363)[1], după ce în *Cinci feţe ale modernităţii…* afirmase că „[m]odernismul literar […] este şi modern, şi antimodern: modern prin ataşamentul său faţă de inovaţie, prin respingerea autorităţii tradiţiei, prin experimentalism; antimodern prin respingerea dogmei progresului, prin critica raţionalităţii, prin acuzaţia adusă civilizaţiei moderne: de a fi condus la pierderea a ceva preţios, la disoluția unei mari paradigme integratoare, la fragmentarea a ceea ce reprezenta cândva o unitate deplină" (*CF*, 257). Acum, perspectiva mai „largă", a istoricului ideilor, surclasează sau își subordonează perspectiva mai „îngustă" a istoricului literar: grila estetică devine o

[1] Acest mod de a gândi modernitatea şi modernismul literar a ajuns pe teren românesc la ipostaza afișată de Horia-Roman Patapievici în introducerea sa la volumul Ezra Pound, *Opere. I. Poezii 1908-1920* (selecţie, îngrijire de ediţie, cronologie, introducere şi comentarii de H.-R. Patapievici, traduceri de M. Ivănescu şi Radu Vancu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2015), unde modernismul, cel puțin în accepția lui Pound sau T.S. Eliot, este echivalat nu cu o „revoluție", ci cu o „renaştere", cu o întoarcere la valorile istorice ale umanității – perspectivă ce pune în umbră filosofia novatoare a modernismului, reducând-o la o strategie de revizitare a tradiţiei.

subcategorie sau un „caz special" al istoriei intelectuale, nu mai pare capabilă să ofere puncte de vedere inaccesibile cercetătorului cu vederi mai „ample". În deschiderea monografiei despre „fețele modernității", Matei Călinescu afirmase însă o convingere contrarie. Avantajele unghiului de vedere estetic – al cunoscătorului fenomenului literar – erau considerate acolo superioare sau, în orice caz, necesare perspectivei de ansamblu: „rațiunea principală de a grupa laolaltă moderitatea, avangarda, decadența și kitsch-ul este una estetică. *Numai din perspectivă estetică aceste concepte își dezvăluie legăturile reciproce mai subtile și mai complexe, care, mai mult ca sigur, ar scăpa atenției unui istoric al fenomenului intelectual, cu orientare preponderent filosofică sau științifică*" (*CF*, 23). În ultimele două decenii ale secolului al XX-lea, esteticul își pierde (sau cel puțin are aerul că își pierde) poziția dominantă în argumentația lui Matei Călinescu.

Teoria celor două modernități în divorț este, în aparenţă, mai „generală", dar anvergura ei cognitiv-explicativă e diminuată simţitor: cu două modernităţi sociopolitice sau civilizaționale – una raţional(ist)ă, alta iraţional(istă) – şi două modernităţi estetice corespunzătoare primelor nu obținem o reprezentare mai subtilă a modernității, ci una mai complicată şi mai greu de gestionat: ar trebui admisă din start existența a patru tipuri de modernitate. Dar care ar fi relațiile dintre ele? S-ar mai putea păstra schema opozițiilor dialectice dintre estetic și soci(et)al din *Cinci fețe...*, ori ar trebui reevaluată argumentația? Riscul de a ajunge să vorbim, în acest caz, despre o literatură raţional(ist)ă, emanata (nu și antagonica) modernității raționaliste, şi despre o literatură iraţional(ist)ă, emanata (nu și antagonica) unei modernităţi de aceeaşi natură este unul foarte probabil. Acest risc plus toată inevitabila coloraţie etică și politizată dobândită, în aceste condiții, de modernitatea estetică erau absente – *à juste titre!* – în anterioara perspectivă asupra modernităţii a lui Matei Călinescu. Mai mult, dialectica modernitate sociopolitică *vs* modernitate estetică era mai avansată şi din unghiul tratării ideologiilor politice, prin faptul că extremismele nu apăreau acolo ca structuri exotice în raport cu etosul modern, ca adversari diabolici ai modernităţii, ci chiar ca forme ale ei[1].

[1] În consens cu unele cercetări de azi – *cf.* Roger Griffin, *Modernism and Fascism*, Palgrave Macmillan, 2007. Propusă în contracurentul unor concepții intrate în

doxa academică de la finele secolului trecut, teza lui Griffin încurajează abandonarea perspectivelor omisive sau precaut-mistificatoare care au făcut din arta nazistă sau fascistă un invers diabolic al modernității („anti-modernism", „utopie anti-modernă", „modernism reacționar" etc. – vezi, de pildă, Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, 1984, lucrare amintită și de Călinescu, în eseuri), cu argumentul că, pe de o parte, producţiile culturale ale regimurilor nazist şi fascist nu pot fi identificate complet cu propaganda totalitară (Roger Griffin, *op. cit.*, p. 31), arta emanată din nazism şi fascism putând fi recuperată ca „modernistă", iar pe de altă parte, că relaţia acestor regimuri cu tendinţele moderniste în genere n-a fost una de completă ostilitate, atât nazismul, cât şi fascismul dorind să livreze o „modernitate *alternativă*" (*ibid.*). Capitolul care studiază „paradoxurile" (din nou acest cuvânt!) „modernismului fascist" este, de pildă, elocvent pentru tipul demonstrației lui Griffin: el acuză aici „distorsiunile acute" din înțelegerea culturii naziste, distorsiuni patronate de agendele politice contemporane de pe ambele maluri ale Atlanticului, interesate să propage o imagine simplistă asupra artei naziste, ca persecuţie generalizată, „cultur-cid" sau emananţie „kitsch" a unei ideologii „barbare" (*ibid.*, p. 27) etc., şi arată că acelaşi Hitler care blamase cubismul sau dadaismul îi agrease totuşi pe moderniştii Gottfried Benn, Ernst Barlach sau Mies van der Rohe. Ca atare, Griffin recomandă „«revizitarea» întregului subiect al jihadului nazist contra modernismului" (*ibid.*, p. 29). Tot astfel sunt denunţate şi limitele studiilor despre relaţia dintre fascism şi futurism. Lucrurile au mers însă şi mai departe: nu numai modernismul în sens restrâns, de curent artistic, dar modernitatea în sens larg şi chiar creştinismul, ca fundament al ei, au fost găsite în compatibilitate cu idealurile mişcărilor extremiste, de la Eric Voegelin, pentru care comunismul şi fascismul, ca mişcări „gnostice", îşi derivă idealul de perfecţiune din creştinism, şi până la recuperarea gândirii Sfântului Pavel în teoriile radicalilor Alain Badiou şi Slavoj Žižek. La fel de adevărat este însă și că termenul de „antimodern(ism)" a reușit, de la începutul anilor 2000, să fie tot mai popular în jargonul academic, cu sensul utilizat și de Matei Călinescu în ultimul deceniu al secolului XX. Tezele unor Benedict Anderson, Antoine Compagnon ş.a. au creat impresia că se poate opera eficient cu acest concept, imaginat ca parte a modernității – dar și ca *challenger* dialectic al ei (pentru instrumentări recente ale conceptului de „antimodernism", vezi Sorin Antohi & Balász Trencsényi, „Approaching Anti-Modernism", introducere la *Anti-Modernism: Radical Revisions of Collective Identity*, Diana Mischkova, Marius Turda, Balász Trencsényi (eds.), Budapest – New York, CEU Press, 2014). Punctul de vedere pe care-l apăr în această lucrare, expus în capitolul care urmează, contestă însă utilitatea conceptului de „antimodernism" în panoplia ideilor contemporane, cel puţin în forma dezvoltată la Antoine Compagnon.

Antoine Compagnon. *De la paradoxurile modernităţii la antimodernitate*

Autorul concisei lucrări *Cele cinci paradoxuri ale modernităţii* (1990) împărtăşeşte majoritatea premiselor şi a concluziilor cu autorul celor *Cinci feţe ale modernităţii* – „paradoxurile" sale pliindu-se în mod evident peste „feţele" teoretizate anterior de Matei Călinescu[1]. O miză importantă în *Cele cinci paradoxuri…*, venită pe filiera Paul de Man (vezi *supra* eseurile analizate în primul capitol), este deconstruirea naraţiunii canonice a modernităţii literare, care, după

[1] Astfel, primul capitol, „Prestigiul noului. Bernard de Chartres, Baudelaire, Manet" ar corespunde „Ideii de modernitate" din *Cinci feţe ale modernităţii*, al doilea capitol, „Religia viitorului: avangardele şi naraţiunile dogmatice" şi al treilea capitol „Teorie şi teroare: abstracţionismul şi suprarealismul" ar corespunde „Ideii de avangardă" ante- şi postbelică din cartea lui Călinescu, al patrulea capitol, „Bâlciul păcălelilor: expresionism abstract şi artă pop" se intersectează semnificativ cu capitolul „Kitsch-ul", iar „Epuizare: postmodernism şi palinodie" e un omolog al discuţiei călinesciene „Despre postmodernism". De altfel, similitudinea de viziune a fost semnalată chiar de Matei Călinescu, într-un eseu publicat după *Cinci feţe ale modernităţii* (vezi *CF*, 340). Conştient de posibilitatea unor acuzaţii de acest tip, Compagnon s-a apărat la finele micului său volum său arătând că, fiind în intenţie o scriere de tip manual, bazată pe compilaţie (drept pentru care nici nu „încarcă" scrisul cu note şi trimiteri exacte), *Cele cinci paradoxuri ale modernităţii* n-ar fi putut ocoli impresia de plagiat. Totuşi, deşi salvat întrucâtva de autenticitatea acestui gest de asumare, dublată de o trimitere de autoritate la Hegel, *Cele cinci paradoxuri…* nu există, în opera lui Compagnon, doar ca o simplă carte şcolară, de introducere sau de informaţie elementară, câtă vreme conţine *in nuce* teoria antimodernităţii – un concept de care profesorul cu origini belgiene de la Collège de France şi-a legat numele, evident important în cariera sa de istoric literar.

Hugo Friedrich şi alţi istorici, ar consta într-o progresie (sau o regresie) a poeziei de la reprezentabil spre nonreprezentabil, pe un tipar genetic ce descrie dezvoltarea poeziei moderne sub forma unei relaţii dintre părinte (Baudelaire) şi progenitură (descendenţii săi). Ca la Paul de Man, dar, într-un sens diferit, şi ca la Matei Călinescu, care chestionase, de asemenea, plauzibilitatea „marilor naraţiuni" istori(ografi)ce, însă de pe poziţii istoriste de evoluţionism non-teleologic, la Compagnon investigarea paradoxurilor modernităţii va fi inseparabilă de intenţia de a demonta viziunea genetico-finalistă asupra poeziei (și chiar a literaturii) moderne și de a propune o soluţie alternativă. Abia schiţată sau tatonată în *Cele cinci paradoxuri…*, această soluţie va prinde consistenţă şi suport teoretic în volumul *Antimodernii* (2005).

Voi căuta, în cele ce urmează, să discern modul în care aceste influenţe mai mult sau mai puţin asumate, a lui Paul de Man și a lui Matei Călinescu, au fost receptate şi prelucrate de Compagnon în teoriile sale: a modernităţii din *Cele cinci paradoxuri…* şi a antimodernităţii din *Antimodernii*.

I

Ca şi antemergătorul său Matei Călinescu, Antoine Compagnon îşi întemeiază concepţia despre modernitate din *Cele cinci paradoxuri…* pe conştiinţa timpului linear şi ireversibil descinsă din modelul escatologiei creştine, pe abordarea prezentului, a noului şi a frumosului ca valori relative, pe modernitate ca tradiţie a negaţiei şi a valorii tranzitorii, pe teoria revoluţiei (şi a contrarevoluţiei) şi pe „ambivalenţa", pe „contradicţiile" sau pe „paradoxurile" modernităţii. Jaloanele şi traiectoria arheologiei conceptului de modernitate la Compagnon dublează strâns traseul urmat, între alţii, de Matei Călinescu: de la Bernard de Chartres, Montaigne şi Pascal la Francis Bacon, Stendhal, Baudelaire, Nietzsche, Octavio Paz şi Paul de Man. Raportarea la Baudelaire şi la Paul de Man se face foarte aproape de maniera lui Călinescu.

CONŞTIINŢA TIMPULUI IREVERSIBIL: MODERNITATE ŞI CREŞTINISM. Dacă Matei Călinescu susţinea că modernitatea reprezintă conștiința prezentului „asumat în nemijlocirea şi în irezistibila sa efemeritate" (*CF*, 18), Compagnon e şi el de părere că „[c]onştiinţa

modernă este conştiinţa prezentului ca prezent, fără trecut nici viitor" (*CP*[1], 28); dacă Matei Călinescu crede că „ideea de modernitate nu ar putea fi concepută decât în parametrii unei anumite conştiinţe a timpului, anume în aceea a timpului *istoric*, linear şi ireversibil" şi că „principalul ei element constitutiv este sensul *timpului irepetabil*, deloc incompatibil cu o *Weltanschauung* religioasă, cum este cea caracterizată de viziunea eschatologică iudeo-creştină asupra istoriei" (*CF*, 27), Compagnon confirmă ideea: „Concepţia pozitivă asupra timpului, ca evoluţie liniară, cumulativă şi cauzală, pleacă de la premisa existenţei timpului creştin, ireversibil şi finit. Ea îl presupune însă unei deschideri înspre un viitor infinit" (*CP*, 19), introducând şi o nuanţă: temporalitatea creştină e declinistă, nu progresistă, ca etosul modern: „*Non nova, sed nove* – Nu ceva nou, ci din nou", „căci perfecţiunea s-a aflat la origine, înainte de păcat" (*CP*, 18). Am văzut că pentru Călinescu „[i]dentificarea romantică între *geniul modern* şi *geniul creştinismului*" este un „sentiment nou al modernităţii, derivat din conştiinţa unui creştinism muribund" (*CF*, 70), creştinismul şi modernitatea fiind antrenate la el într-o relaţie de interdependenţă: modernitatea e secularizare a gândirii, dar şi resurecţia „geniului creştinismului" şi conştiinţa declinului acestuia. Apoi, dacă Matei Călinescu îl confirmă pe Octavio Paz, cu teoria modernităţii ca un „concept exclusiv occidental" indisociabil legat de creştinism, câtă vreme apare pe fondul unei concepţii „a timpului ireversibil", modernitatea fiind „o critică a eternităţii creştine" (*CF*, 70), teoria lui Paz e pomenită şi de Compagnon (*CP*, 19). În *Antimodernii*, în schimb, relaţia dintre creştinism şi modernitate se va modifica (simplifica), în sensul că modernitatea va fi delegată preponderent secularismului postiluminist şi progresist, iar antimodernitatea va fi apropiată de tradiţia creştinismului catolic.

TEORIA REVOLUŢIEI. Călinescu o valorifică, consonant cu ideea sa de modernitate ambivalentă, în acest mod: „Revoluţia se distinge de orice formă de revoltă spontană sau chiar conştientă prin faptul că *presupune, pe lângă momentul esenţial de negaţie sau respingere, o conştiinţă specifică a timpului şi solidarizarea cu acesta*. [...] orice teorie închegată a

[1] Citez după ediţia Antoine Compagnon, *Cele cinci paradoxuri ale modernităţii*, traducere de Rodica Baconsky, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1998, indicată prin sigla *CP*, urmată de numărul paginii.

revoluţiei presupune o viziune ciclică asupra istoriei, fie alternând ciclurile succesive lumină/ întuneric, fie formând o spirală ascendentă simbolică în concordanţă cu o doctrină mai sistematică a progresului" (*subl.m., T.D.*) (*CF*, 34-35). În aceeaşi ordine de idei, în *Cele cinci paradoxuri…*, Revoluţia Franceză apare drept evenimentul care a patronat în bună măsură geneza modernităţii, înzestrând „estetica noului, a începutului perpetuu" cu „un model istoric cutremurător" (*CP*, 23); în *Antimodernii*, conceptul-vedetă va fi însă teoria contrarevoluţiei, care, în opinia lui Compagnon, captează cel mai bine spiritul antimodernului.

AMBIVALENŢA MODERNITĂŢII. În *Cinci feţe ale modernităţii*, Călinescu vorbise de două tipuri de frumos (etern şi efemer, *apud* Baudelaire, *Pictorul vieţii moderne*), de două modernităţi (una estetică, a timpului subiectiv, alta socială sau burgheză, a timpului obiectiv), de „cultura antagonică a modernismului" (*apud* Lionel Trilling), de două avangarde aflate în tensiune (avangarda politică şi avangarda estetică, *apud* Renato Poggioli), precum şi de o decadenţă ambivalentă. Dacă, pe urmele lui Paul de Man şi Octavio Paz, pentru a conceptualiza modernitatea Călinescu apelase frecvent la vocabulele „opoziţie dialectică" (*CF*, 24), „opoziţie ireconciliabilă" (*CF*, 20), „vocaţie a crizei" (*CF*, 20), „conştiinţă" sau „poziţie contradictorie" (*CF*, 75, 77), „aporie" (*CF*, 76), „ambiguităţi structurale" (*CF*, 45), „ambivalenţă", „conflict lăuntric" sau „paradox" (*CF*, 35-36, 50, 52, 57, 59, 60), Compagnon se serveşte în acest scop de acelaşi bagaj lexical, atât în mod explicit, cât şi implicit, prin parafrază şi alte soluţii de echivalare. El atestă „ambivalenţa[1] primilor moderni, Baudelaire şi Manet" (*CP*, 14) şi susţine că

[1] Conceptul de ambivalenţă are, de altfel, la istoricii culturii de azi o carieră foarte productivă, care ameninţă să se confunde cu clişeul. Capacitatea lui explicativă versatilă – care permite să se afirme şi să se nege realităţi fără a pretinde verdicte ferme – a ajuns un panaceu al teoriilor despre epoca modernă. În recent apăruta *The Bourgeois* (London, New York, Verso, 2013) a lui Franco Moretti, ambivalenţa este, de pildă, un cadru recurent de reprezentare a relaţiilor burghezului cu epoca sa: burghezul e un „exilat" în propria contemporaneitate, de unde arhetipul evreului ca actant al epocii burgheze (*ibid.*, p. 159); burghezul trăieşte într-o „zonă gri", marcată de o „contradicţie ireconciliabilă între două moralităţi" și de potenţialul dramatic al conflictului dintre „orăşeanul cinstit şi bancherul cu gânduri necurate"

Baudelaire adoptă „o poziţie ambivalentă în raport cu modernitatea" (*CP*, 26), la fel și Manet (*CP*, 36). Tot așa, „paradoxul intim" al modernității ar fi relația ambivalentă dintre „pasiunea" pentru prezent și „pătimirea" situării în el („Paradoxul intim al acesteia [al modernității] constă tocmai în faptul că *pasiunea* pentru prezent cu care modernitatea se identifică trebuie înţeleasă totodată şi ca o *pătimire* – *sublinierile mele, T.D.*, *CP*, 35) – exprimare foarte apropiată de „pasiunea"–„rezistență" teoretizată de Paul de Man.

Dacă în Baudelaire Călinescu vedea „unul dintre primii artişti care au opus modernitatea estetică nu numai tradiţiei, ci şi modernităţii practice a civilizaţiei burgheze" (*CF*, 19), acel artist modern „obligat, deopotrivă estetic şi moral, să fie conştient de *poziţia sa contradictorie*, de faptul că ajungerea sa la modernitate este, în mod inevitabil, nu numai limitată şi relativă, dar şi menită să perpetueze trecutul pe care încearcă să-l nege şi să se opună înseşi noţiunii de viitor, pe care încearcă să o promoveze" (*subl.m., T.D.*) (*CF*, 77), autorul *Celor cinci paradoxuri…* opinează și el că „[m]odernitatea baudelairiană […] poartă în sine propria sa *contradicţie*, *rezistenţa la modernitate*" și reflectează asupra „*sentimentelor contradictorii*", de „provocare" și „disperare", care fundamentează etosul modern, ilustrând „*echivocul constitutiv al noului* ca valoare fundamentală a epocii moderne" (*sublinierile mele, T.D.*) (*CP*, 13). În același spirit, Compagnon este de părere și că „[o]dată cu Baudelaire sunt enunţate […] aceste trăsături esenţiale şi paradoxale ale tradiţiei moderne, căci ele decurg, în ochii poetului, din modernizarea lumii, adică dintr-o decadenţă comparabilă cu o progresie înspre sfârşitul lumii" (*CP*, 34-35). Mai mult, el vorbește chiar despre „condamnarea" lui Baudelaire la modernitate (*CP*, 35), în aceeaşi măsură în care Călinescu discutase despre „obligaţia" artistului modern de a-şi conştientiza poziţia contradictorie şi chiar despre „condamnarea" morală şi estetică a societăţii prezentului de către Baudelaire (*CF*, 67).

Dacă modernitatea, considera Matei Călinescu, „s-a modelat în jurul unei «tradiţii antitradiţionale»" şi „nu putem vorbi despre «tradiţia

(*ibid.*, p. 174); piesele lui Ibsen ilustrează „triumful ambiguităţii burgheze", „dizarmonia fără leac a vieţii burgheze" sau „contradicţia moralităţii burgheze", natura ei „insolubilă" (*ibid.*, p. 177, 179) etc.

modernă» decât într-un mod paradoxal, aşa cum face Octavio Paz când o caracterizează drept «o tradiţie împotriva ei înseşi»"; dacă modernitatea este „o rupere continuă" (*CF*, 75); dacă „[a]ntitradiţionalismul modernismului este adeseori în mod subtil tradiţional" (*CF*, 141); dacă artistul modern este „sfâşiat între impulsul de a se desprinde de trecut – pentru a deveni cu totul «modern» – şi visul său de a întemeia o nouă *tradiţie*, recongnoscibilă ca atare de către viitor" (*CF*, 76); dacă modernitatea „deschide calea revoltelor *avangardei*" şi „[a]parent contradictorii, noţiunile de *avangardă* şi *decadenţă* devin aproape sinonime şi, în unele cazuri, pot fi chiar folosite una în locul celeilalte" (*CF*, 20), Compagnon pare a împărtăşi, în mai multe locuri din *Cele cinci paradoxuri…*, aceeaşi optică paradoxalistă, exprimată în termeni similari. Astfel, modernul şi modernitatea ar fi „asociere de contrarii", „aporie", „impas logic" („destinul modernităţii estetice, contradictorie în sine: ea afirmă şi neagă totodată arta […]. Asocierea aceasta de contrarii defineşte modernul ca pe o negare a tradiţiei şi, la fel de imperios, ca pe o tradiţie a negaţiei; ea dezvăluie aporia sau impasul logic care-l caracterizează" – *CP*, 6), modernul apărând „ca negaţie, inclusiv ca negaţie de sine" (*CP*, 17). Modernitatea este, la un moment dat, descrisă în aceeaşi schemă dialectică prin care o imaginase şi Călinescu: „Modernitatea e absorbită neîncetat de clasicism şi se preface în propria ei antichitate. În acest sens, ea *nu se mai construieşte în opoziţie cu nimic, ci doar cu sine*, cea de mâine. Arta se leagă astfel de timpul istoriei şi de cel al progresului" (*subl.m., T.D.*) (*CP*, 25). În aceste condiţii, se înţelege că dicotomia tradiţie–modernitate şi orice avataruri posibile ale ei, inclusiv cuplul modern–antimodern, ca vizualizare *a posteriori* a cuplului tradiţie–modernitate, îşi pierd pertinenţa: modernitatea este dialectică, deci conţine, într-o oarecare măsură, chiar tradiţia, după cum îşi anticipează propria negaţie, prin arta viitorului. Dar dacă în *Cele cinci paradoxuri…* Compagnon pare convins, ca şi Matei Călinescu, *via* Nietzsche din *Consideraţii inactuale*, că modernitatea şi decadenţa sunt „sinonime" şi dacă îl apropie pe Baudelaire de gândirea lui Nietzsche („Ca şi Baudelaire, Nietzsche nu întrevede nici în progres şi nici în istorie, supuse unei permanente reînnoiri factuale, posibilitatea depăşirii modernităţii sau a ieşirii din decadenţă" – *CP*, 29), în *Antimodernii*, această tensiune interioară va fi transformată dintr-o condiţie a modernităţii într-una a antimodernităţii.

RELAŢIA DINTRE ROMANTISM ŞI MODERNITATE. Este un cadru la fel de elocvent pentru surprinderea modului în care teoria modernităţii de sursă demaniană şi călinesciană ajunge să vireze, la Compagnon, spre o teorie a antimodernităţii. Matei Călinescu supunea şi romantismul aceleiaşi grile a dublei modernităţi, avangarde, decadenţe etc., sugerând existenţa unui romantism de asemenea ambiguu, inclus în „ambiguităţile structurale ale ideii de modernitate", „ambiguitate care explică faptul că, la începutul secolului al XIX-lea, respingând doctrina progresului şi optimismul filosofic al Iluminismului, iraţionaliştii romantici se puteau dedica totuşi unui ideal modern conceput în sens larg" (*CF*, 45). Dialectica internă a modernităţii cuprinde, prin urmare, la Călinescu, şi optimismul progresist al Luminilor, şi iraţionalismul romantic. Aşadar, ca şi modernitatea, romantismul – inclus de Călinescu în sfera modernităţii pentru faptul că promovează un concept relativist de frumos şi pentru dispreţul faţă de burghez – este, pe de o parte, iraţionalist (*i.e.* retrograd), căci antiluminist, iar pe de altă parte este modern (*i.e.* avansat), prin concepţia sa imanentă, relativă, istoristă, adică eminamente modernă, asupra frumosului (*CF*, 47, 49, 50, 51; vezi de pildă „sinonimia" pe care Stendhal „o implică între *romantic* şi *modern*", sinonimie care ar fi „un fel de ciornă a teoriei baudelairiene a modernităţii" – *CF*, 50, apoi prezenţa la Stendhal a unora dintre „paradoxurile caracteristice implicate în ideea de modernitate literară" – *CF*, 52, şi creditarea, în genere, a relaţiei de sinonimie dintre cele două curente prin formula „romantism (sau modernitate)" – *CF*, 58). Pentru Călinescu, relaţia dintre modernitate şi romantism este una osmotică, romantismul conţinând sau declanşând premisele modernităţii – a celei artistice îndeosebi. În *Cele cinci paradoxuri…*, Compagnon confirmă în bună măsură această perspectivă (chiar cu referire la modernitatea *via* Stendhal: „[î]naintea lui Baudelaire, Stendhal enumeră toate caracteristicile modernului" – *CP*, 24) şi face din etosul romantic un avanpost al ambivalenţei modernităţii în relaţia cu timpul şi cu societatea, subliniind „acea dimensiune melancolică şi disperată inseparabilă de credinţa modernă în progres şi de recunoaşterea apartenenţei noastre la o istorie fără sfârşit" a romanticului şi văzând în „acel *mal du siècle* inaugurat de *René*" simptomul unei „relaţii dureroase cu timpul" şi „conştiinţa veşniciei istoriei" – *CP*, 23). Din această perspectivă, Compagnon va mai reţine în *Antimodernii* doar ipostaza

antiraţionalistă, „obscurantistă" şi spiritualist-catolică a romantismului, renunţând să mai discute latura ei inovativă estetic sau politic – adică dimensiunea lui modernă.

Baudelaire modernul, Baudelaire antimodernul

În *Cele cinci paradoxuri ale modernităţii*, Antoine Compagnon interpretează modernitatea lui Baudelaire într-o manieră frapant de similară celei a lui Paul de Man din „Literary History and Literary Modernity" şi, în acelaşi timp, celei a lui Călinescu din *Cinci feţe ale modernităţii*. Pe de Man, Compagnon îl confirmă explicit: „Sensul prezentului, susţine Baudelaire, este […] o parte constitutivă a oricărei experienţe artistice. Paradoxul devine evident: expresia «reprezentarea prezentului», care stabileşte, după cum nota Paul de Man, o distanţă de raport cu prezentul, afirmă totodată instantaneitatea lui" (*CP*, 28). Pe Călinescu îl confirmă doar implicit, în măsura în care pomeneşte de o „modernitate socială" împotriva căreia „reacţionează" „modernitatea estetică" sau „modernitatea baudelairiană" – „echivocă" şi „ambivalentă": „Adoptând o poziţie ambivalentă în raport cu modernitatea, pe care se spune că ar fi născocit-o, el [Baudelaire] *se complace* în această nouă fragilitate a frumosului, dar îi şi *rezistă*, refuzând impasul, decăderea legată de modernizare şi secularizare, pe care le urăşte. Modernitatea baudelairiană este, de la bun început, echivocă: ea reacţionează împotriva modernizării sociale, a revoluţiei industriale ş.a.m.d. Modernitatea estetică se defineşte şi ea tot ca negare: e antiburgheză fiindcă denunţă alienarea artistului într-o lume filistină şi conformistă în care domneşte prostul gust" (*sublinierile mele, T.D.*) (*CP*, 26). De asemenea, Compagnon insistă aici asupra caracterului „dual", „duplicitar" şi „contradictoriu" al modernităţii, aducând, în acest sens, în discuţie şi autonomia sau gratuitatea artei ca reacţie la filistinismul burghez: „Revendicarea – ambiguă în raport cu voinţa aderării la prezent – unei arte autonome şi inutile, gratuite şi polemice, care să-l scandalizeze pe burghez, îşi are obârşia în aceeaşi idee. Modernitatea îşi proiectează caracterul dual asupra *celuilalt*, a burghezului, în care «artistul îşi descoperă şi-şi defineşte contrariul», după cum va afirma Valéry: «Acestuia i se cer, de altminteri, proprietăţi contradictorii, căci e

considerat deopotrivă un sclav al rutinei şi un fanatic al progresului». Destinul modernităţii e prins în acest dualism, în această duplicitate" (*CP*, 26); sau: „recunoaşterea modernităţii înseamnă totodată şi dezavuarea modernităţii, în măsura în care, îmbrăţişând viaţa şi prezentul, arta încearcă să le sublimeze şi să le dea valoare de eternitate" (*CP*, 29). În aceeaşi ordine de idei, Compagnon ajunge să echivaleze modernitatea (şi autonomia artei) cu conştiinţa (auto)critică, pe urmele lui Nietzsche și de Man: „definiţia baudelairiană a modernităţii, postulând natura dual�a frumosului, îi impune artistului o conştiinţă critică. […] E însăşi condiţia modernităţii, care nu mai recunoaşte existenţa vreunui spaţiu exterior artei, a vreunui cod ori subiect, şi care trebuie în consecinţă să-şi alcătuiască singură regulile, modelele şi criteriile. Opera modernă îşi elaborează propriul ei mod de întrebuinţare; maniera ei de a fi e inerţia, ori autocritica şi autoreferenţialitatea […]. Începând cu Baudelaire, funcţia poetică şi funcţia critică se împletesc inevitabil într-o *self consciousness* pe care artistul trebuie să o aibă despre arta lui. […] autoportretul este genul modern prin excelenţă" (*CP*, 34).

Dacă în *Cele cinci paradoxuri…* Baudelaire este vehiculat – ca la Paul de Man şi Călinescu – drept un epitom al modernităţii, în *Antimodernii* el va figura eminamente ca antimodern. Se impune, aşadar, urmărirea acestui traseu al transformării „modernităţii" baudelairiene în „antimodernitate", transformare care ia naştere din materia schemei conceptuale moştenite de la cei doi antemergători ai lui Compagnon, Paul de Man şi Matei Călinescu: ambivalenţa, relaţia ambiguă, de „pasiune"–„rezistență", cu prezentul sociopolitic ş.cl.

La Matei Călinescu, definitorii pentru ideea de modernitate baudelairiană şi pentru modernitate în general erau „dualismul" viziunii din *Le Spleen de Paris* („trecut cu vederea", spune el, de Paul de Man), frumosul ca „sentiment de înstrăinare" sau ca „mister", „poezia ascunsă în spatele celor mai îngrozitoare contraste ale modernităţi sociale", *Florile răului* şi poemele în proză din *Le Spleen de Paris* conţinând „atât programul unei poezii a modernităţii urbane, cât şi proiectul, în linii foarte generale, al unui frumos în acelaşi timp infernal şi divin, a cărui fiinţă este locul paradoxal de întâlnire a contrariilor" (*CF*, 64). Dacă Matei Călinescu susţinea, disociind modernitatea estetică de cea sociopolitică sau burgheză, că „[e]stetica lui Baudelaire pare a se

zbate într-o importantă contradicţie: pe de o parte, el cere să fie respins trecutul normativ sau, cel puţin să fie recunoscută irelevanţa tradiţiei în privinţa sarcinilor specifice de creaţie ce stau în faţa artistului modern; pe de altă parte, evocă plin de nostalgie pierderea trecutului aristocratic şi deplânge năvala unui prezent vulgar şi materialist" (*CF*, 68) şi că „[a]părător al modernităţii în estetică, Baudelaire se dovedeşte, în acelaşi timp, un exemplu aproape perfect pentru sentimentul de alienare al artistului modern în faţa societăţii şi culturii oficiale a epocii sale" (*CF*, 65), mizând, aşadar, în primă instanţă pe agonalul relaţiei dintre social şi estetic, el va insista totuşi, în ultimă instanţă, asupra imposibilităţii separației radicale dintre cele două modernităţi, pe întemeierea lor reciprocă. Dar frumosul modern ca „loc paradoxal de întâlnire a contrariilor" va funcţiona mai mult ca o figură de stil la Compagnon. La această definiţie paradoxalistă a modernităţii, pe istoricul francez îl atrage retorica, nu fundamentele ei istoriste, cum se întâmplă la Călinescu. Compagnon remarcă, astfel, şi el „paradoxul modernităţii baudelairiene" (*CP*, 40), „dualitatea modernităţii baudelairiene", modernitatea ca „recunoaşterea naturii duale a frumosului" şi „a omului" (*CP*, 29-30), faptul că „[n]atura *dual*ă a frumosului, cu care modernitatea se identifică, înseamnă totodată şi în mod necesar *rezistenţa* la modernitate" (*sublinierile mele, T.D.*) (*CP*, 36) şi aparent disociază, ca și Călinescu, cele două modernităţi, socială şi estetică, vorbind de relaţia – deopotrivă negatoare şi creatoare – dintre cotidian şi „substanţa înnoitoare a marii arte" („Oraşul, mulţimea, cotidianul, care alcătuiesc substanţa *Florilor răului* şi a poemelor din *Spleen de Paris*, devin poezie, nu atât prin ele însele, cât în numele unei idei care le neagă ca atare şi extrage din ele, în jocul imaginar al corespondenţelor, substanţa înnoitoare a marii arte" – *CP*, 29). Compagnon acceptă și că „adevărata conştiinţă a modernităţii" „presupune, în egală măsură, și o rezistenţă la modernitate sau în orice caz la modernizare" – din nou argumentul „rezistenței"! –, că „Baudelaire respinge trecutul ca fiind irelevant pentru înţelegerea prezentului, dar deplânge dispariţia unor vremuri de măreţie şi propagarea materialismului burghez" (*CP*, 29-30) şi că „[o]mul politic şi artistul se înfruntă în el" (*CP*, 33 – formulare foarte apropiată de mai sus citata caracterizare făcută lui Baudelaire de Călinescu, vezi *CF*, 68). Totuşi,

chiar în aceste fraze ce par fidele dialecticii călinesciene a modernităţii, vocabula „deplânge" se încarcă de alte conotaţii decât la Călinescu, anunţând optica eminamente psihologizantă ce va surprinde, în *Antimodernii*, vocaţia „vituperantă" a eroilor lui Compagnon. Căci, dacă în *Cele cinci paradoxuri…* Baudelaire este văzut într-o relaţie de tensiune atât cu trecutul, cât şi cu prezentul, ca la Călinescu, în *Antimodernii* atenţia va cădea cu predilecţie asupra conflictului său cu prezentul; dacă în *Cele cinci paradoxuri…* dualitatea baudelairiană însemna balansul între etern şi efemer sau tranzitoriu („Mişcării perpetue şi irezistibile a modernităţii supusă timpului şi devorându-se pe sine […], Baudelaire le va opune eternul sau atemporalul. Nu anticul, nu clasicul, nu romanticul, care s-au golit, rând pe rând, de substanţă" – *CP*, 28-29), în *Antimodernii* efemerul modernităţii va fi opus reperelor mai solide ale trecutului aristocratic, conservate în conştiinţa antimodernilor.

Amintesc apoi că, în interpretarea lui Călinescu, „[c]rezul aristocratic al poetului [Baudelaire] într-o epocă de egalitarism" şi „ostilitatea sa acerbă faţă de civilizaţia dominantă a clasei mijlocii", ilustrând poziţia sa „împotriva modernităţii burgheze" (*CF*, 65), nu implica şi ostilitate faţă de progres sau faţă de modernitatea urbană în sens global. Dimpotrivă, Călinescu punea accentul tocmai pe abţinerea lui Baudelaire de la poziţii iraţionale şi de la atitudini potrivnice ştiinţei, pe „fascinaţia sinceră a lui Baudelaire în faţa modernităţii urbane", pe preferinţa artistului pentru artificiu (metaforele mecanice, machiaj, „elementul conştient şi intenţionat în procesul creaţiei artistice") (*CF*, 67), în dauna cultului pentru natură şi natural, în care se includ şi tradiţia estetică a mimesis-ului, poezia inimii, inspiraţia, ideea romantică a geniului etc. Aşa, Călinescu a putut conchide că Baudelaire „nu se opunea ideii de civilizaţie, ci mai degrabă, noului val de barbarism care ameninţa temeliile creativităţii umane deghizat în «modernitate progresistă»" (*CF*, 68).

Nemaifiind abordat în calitatea lui de artist, ci în aceea de cetăţean cu opinii modelate de o ideologie, autorul *Florilor răului* va deveni în *Antimodernii* un retrograd în linia lui Joseph de Maistre; diferenţa dintre ei – esenţială în orice istorie a literaturii – se va pierde, în loc să iasă în evidenţă; iar acolo unde Călinescu vedea „un jurământ de credinţă, lipsit de orice echivoc, faţă de modernitate în estetică" (*CF*, 63), Compagnon va distinge în cele din urmă un simptom al

antimodernității. Și dacă Matei Călinescu insista asupra noutăţii estetice aduse de Baudelaire, vorbind despre „cotitura" instaurată de el „în istoria modernității ca idee" și, desigur, în istoria artei literare (*CF*, 59), Compagnon va alege să pună în lumină nu gândirea artistului Baudelaire, ci pe aceea a „omului politic". El reia, în *Antimodernii*, clişeul definiţiei paradoxaliste exploatat în volumul din 1990, dar renunţă la dialectica modernitate estetică *vs* modernitate soci(et)ală exploatată atunci, pe urmele lui Călinescu și a altora, și o convertește în dialectica nou *vs* vechi sau modernitate (progresistă, revoluționară, raționalistă, laică etc.) *vs* antimodernitate (pesimistă, contrarevoluționară, pragmatică, filocatolică etc.). Atunci când se pune problema atitudinii față de modernitatea iluministă *qua* progres societal, de tensiunea dintre artistocrație și burghezie, Baudelaire începe să fie perceput tot mai diferit de optica lui Călinescu. Paradoxul constitutiv sau ambivalenţa ca marcă a modernităţii tinde, în *Antimodernii* – chiar dacă în fraze foarte apropiate de viziunile aporetice ale lui Paul de Man și Matei Călinescu – să capete conotaţii emoţionaliste, negativiste şi pasive: astfel, dacă Baudelaire cel „condamnat" la modernitate era, la Călinescu, o personalitate prin excelență creatoare, activă, „condamnatul la modernitate" al lui Compagnon se rezervă cu deosebire deplorării, disperării, pătimirii. Autorul *Celor cinci paradoxuri…* susţinea deja că Baudelaire nu s-ar fi supus „religiei noului" și că „nu se numără printre cei care au crezut în progres" („Cu rare excepţii, Baudelaire nu se numără printre cei care au crezut în progres: el a fost condamnat la modernitate. […]. În viziunea lui Baudelaire, modernitatea este nedespărţită de decadenţă şi de disperare. Din acest motiv ea trebuie diferenţiată net de estetica inovaţiei şi de mania rupturii ce se vor impune în curând" – *CP*, 35-36). Reprezentând, în *Cele cinci paradoxuri…*, o diferenţă specifică a modernului față de avangardist, evitarea maniei noului va deveni însă în volumul din 2005 un adevărat fir director al psihologiei antimoderne. Dacă Matei Călinescu punea în relief latura activ-inovativă a lui Baudelaire (privilegiind, desigur, ipostaza lui de artist, *i.e.* modernitatea estetică), Compagnon ajunge să privească lucrurile dinspre partea opusă, de unde artistul e tot mai puţin vizibil, în timp ce gânditorul sociopolitic acaparează prim-planul. În *Antimodernii* vor conta mai mult „rezistenţa" și „pătimirea", decât „pasiunea" față de prezent (fie el modernitatea burgheză sau nu) – şi, în fond, acesta va fi profilul sintetic

al psihologiei antimoderne. Iar pătimirea e un alt nume pentru rezistența pasivă: o rezistenţă pasivă, care încă din *Cele cinci paradoxuri…* aşază modernitatea mai degrabă sub imperiul hazardului şi al involuntarului, câtă vreme modernul apare ca fiind modern „fără voia lui" („Chiar dacă Manet nu caută noul şi actualul, el se va afla, fără voia lui, la obârşia acelei fugi în nou care va caracteriza întreaga artă modernă" – *CP*, 40, căci „Courbet şi Manet, Flaubert şi Baudelaire s-au dorit a fi ai timpului lor. Nu le-a trecut nicicând prin minte că scandalul pe care îl stârniseră s-ar fi putut datora faptului că-şi depăşiseră contemporanii […] de care şi-ar fi dorit din răsputeri să fie recunoscuţi" – *CP*, 49; mai mult: Compagnon îl apropie pe Baudelaire de Édouard Manet – făcând din ambii simboluri ale dualităţii moderne –, deşi, pentru Baudelaire, nu Manet, ci Constantin Guys reprezentase „pictorul vieţii moderne"). Absența controlului deplin al artistului în ce privește destinul propriei opere este un cadru de discuţie plauzibil, care atinge, desigur, și problema modernității, însă Călinescu ar fi introdus aici o nuanţă importantă: dacă modernul primește cu rezerve avalanșa inovațiilor specifice modernității burghezo-industriale, el nu fuge şi de noul estetic. Un argument suficient în acest sens e constatarea faptului că Baudelaire nu alege să scrie ca Racine şi nici măcar ca Hugo – aspect pe care Compagnon îl lasă în suspensie şi pe care în *Antimodernii* nu va considera oportun să-l abordeze, alegând să renunțe la dialectica estetic–soci(et)al. Într-un punct similar al discuţiei, Călinescu tranşase diferit problema, subliniind, dimpotrivă, voluntarismul – chiar eroismul – opţiunii moderne, a celei referitoare la modernitatea estetică, desigur: „arta *se cuvine* să fie modernă. Odată cu Baudelaire, modernitatea încetează de a mai fi o condiţie dată, iar ideea că modernii, vrând-nevrând, nu au de ales şi nu pot să nu fie moderni devine caducă. Dimpotrivă, a fi modern *este* o opţiune, şi anume una eroică, deoarece calea modernităţii este plină de riscuri şi dificultăţi" (*CF*, 60)[1]. În orice caz,

[1] Modernitatea ca „opţiune eroică" existase însă şi la Compagnon cu câteva zeci de pagini înainte de afirmarea caracterului ei involuntar, a modernilor ajunși moderni „fără voia" lor („Fiindcă refuză comoditatea şi fantasmele timpului istoric, ea [conştiința modernă] reprezintă o opţiune eroică" – *CP*, 28), fapt ce denotă ori o judecată personală inconsecventă ori superficialitate în colportarea surselor.

dacă în *Cele cinci paradoxuri…* modern „fără voia" lui e chiar „modernul", în lucrarea din 2005 de această descriere va beneficia „antimodernul".

Discuţia despre antirealismul lui Baudelaire din *Cele cinci paradoxuri…* este, iarăşi, spinoasă şi cu destule consecinţe în teoria antimodernităţii. Trebuie spus că există două accepţii necoincidente ale conceptului de „realism" în argumentaţia lui Compagnon din *Cele cinci paradoxuri…* şi în cea din *Antimodernii*: o accepție privește arta, celalaltă, ideologia politică. „Realist" în concepția sociopolitică, Baudelaire este „antirealist" în filosofia despre artă. În *Antimodernii*, conceptul de „realism" (cu varianta de gândire pragmatică) va funcţiona însă doar ca opus conceptului de „raţionalism", care ar caracteriza modernitatea progresistă. Revenind la comentariul din *Cele cinci paradoxuri…*, e de remarcat aici faptul că, dacă pentru Călinescu antirealismul lui Baudelaire era asociat unei opţiuni estetice moderne, care depăşea tradiţia mimesis-ului consolidând, în acelaşi timp, aporiile modernităţii (deşi „antirealistă", „«modernitatea» lui Baudelaire *nu* este ruptă de cealaltă modernitate, istorică şi burgheză, aşa cum s-a afirmat mai demult" – *CF*, 64, între estetic și soci(et)al existând deci o tensiune, nu o ruptură), prin decizia de a adânci breşa dintre Baudelaire şi prezentul său, Compagnon pare atras mai degrabă de perspectiva pe care Călinescu tocmai încercase s-o depăşească prin dialectica soci(et)al–estetic. Astfel, antirealistul estetic Baudelaire (acel Baudelaire care laudă la Delacroix imaginaţia, respingând la Courbet şi Manet „eşuarea în pozitivism, pictând doar ceea ce văd, fără un dram de imaginaţie" – *CP*, 30) este, arată Compagnon, un doar un admirator al „modernităţii subiectelor" din pictura vremii sale („femeile, târfele, dandy, societatea din vremea Imperiului" – *CP*, 31), nu şi un admirator al modernităţii tehnicii și viziunii picturale, adică al poieticii moderne. Autorul *Pictorului vieţii moderne*, insistă Compagnon, se arată interesat în primul rând de acea modernitate urbană, societală, căreia, ca artist, îi va rezista – cum ar fi spus Paul de Man – cu pasiune. Însă, trebuie adăugat, dacă criticul de artă Baudelaire va priza – de pe poziţiile realistului – „conținutul" vieţii moderne, nefiind atent și la „formele" ei, poetul Baudelaire, dimpotrivă, va prefera – de pe poziţiile antirealistului – inovaţia, adică *perspectiva modernă* asupra vieţii, nu viaţa modernă însăşi

sau nu ea în primul rând. Nesatisfăcut de interpretările criticului Baudelaire, Compagnon merge până acolo încât alege să revizuiască verdictele acestuia din *Pictorul vieţii moderne*, răsturnând perspectiva asupra modernității. Și pentru că criticul Baudelaire îi pare mai apropiat de modernitatea burgheză decât de cea artistică, așa cum ar fi fost firesc, nu Guys, ci Manet şi Courbet (pictori dezavuați de Baudelaire ca „pozitivişti") ajung să exemplifice, la Compagnon, dualismul modernităţii baudelairiene: marcat de „neputinţa" de a-i înţelege pe Courbet şi pe Manet, Baudelaire „[a]dmiră, în fond, la Guys, modernitatea subiectelor" şi „elogiază în el pe pictorul realităţii moderne, şi nu realitatea unei picturi moderne". Prin urmare el, Baudelaire, „s-a înşelat asupra persoanei reprezentative pentru artistul modern" (*CP*, 30, 31). Este un gest de corectare vehementă a diagnosticului baudelairian, care „greşise" îndreptându-și privirea asupra modernității soci(et)ale și dovedindu-se „orb" în fața modernităţii artistice.

În linii mari, Baudelaire rămâne, în *Cele cinci paradoxuri…*, un antirealist (estetic) care nu se poate rupe de realismul (realităţile) modernităţii burgheze. Antirealistul estetic şi realistul soci(et)al Baudelaire continuă să ilustreze, în *Cele cinci paradoxuri…*, tensiunea proprie celor două modernităţi de la Matei Călinescu, însă modul în care orchestrează argumentele Compagnon și felul în care distribuie accentele fac ca tensiunea sau dialectica din interpretarea călinesciană a modernităţii să ia, în cele din urmă, aspect de falie sau de schizoidie. Căci, chiar dacă îl „salvează" de prezumţia ostilităţii complete şi irevocabile faţă de realităţile modernităţii burgheze, interpretarea lui Compagnon a „neputinţei" lui Baudelaire a-i „înţelege" pe Courbet şi pe Manet îl face pe autorul *Florilor răului* opac la ceea ce el însuşi reprezintă ca poet, adică la propria-i modernitate estetică. Dar dacă criticul de artă sau eseistul Baudelaire nu pare apt să întrezărească „realitatea unei picturi moderne", poetul Baudelaire se va afla indiscutabil la originile poeziei moderne (sau cel puţin aceasta ne-a învățat să credem naraţiunea canonică a modernităţii). Faptul că eseistul Baudelaire nu receptează adecvat modernitatea estetică, dar este, ca poet, unul dintre artizanii ei majori – iată un (alt) paradox, musafir nepoftit, de care autorul *Celor cinci paradoxuri...* nu pare să ia act. Spectrul acestui paradox, la proporţii considerabil mai mari, va invada întregul edificiu teoretic al *Antimodernilor*, care, abandonând conceptul dialectic de

modernitate și transferând aporiile acesteia spre relația dintre antimodern şi modern, nu va mai putea oferi o explicație evidenței că „antimodernii" – sau răzvrătiții contra prezentului soci(et)al – se numără printre cei mai novatori artişti, intraţi în canonul clasic al modernităţii.

Deconstruirea naraţiunii canonice a modernităţii

În primele capitole din *Cele cinci paradoxuri ale modernităţii*, Compagnon tatonează, odată cu ideea despărţirii modernităţii de istorie preluată de la Paul de Man[1], şi scenariul contestării naraţiunii canonice a modernităţii ca evoluţie a poeziei spre pierderea reprezentabilității, spre depersonalizare sau spre purificare şi recâștigare a sensurilor originare ale limbajului[2] – scenariu ce ar presupune și contestarea istoriei literare ca naraţiune genetico-finalistă.

Cele două perspective se angajează, la Compagnon, într-o demonstraţie circulară: contestarea naraţiunii canonice a modernităţii şi a tiparului genetic confirmă despărţirea modernităţii de istorie (şi de avangardă), iar această ultimă operaţie serveşte, la rândul său, deconstruirii naraţiunii canonice a modernităţii şi, prin asta, a istoriei literare ca tip de naraţiune genetică. Lui Matei Călinescu, disocierea modernităţii de istorie executată de Paul de Man în prima fază a reflecţiei sale asupra modernităţii îi dăduse ocazia de a milita pentru pentru istorism și pentru dialectică, iar în eseurile de după *Cinci feţe ale modernităţii*, pentru un evoluţionism non-teleologic, *à la* Karl R. Popper. Lui Compagnon, acelaşi punct al reflecţiei demaniene îi va oferi argumente pentru lansarea unui nou concept de istorie şi teorie literară: antimodernii și antimodernitatea. Cât de oportună e apariția noului produs pe piaţa ideilor literare nu se poate deduce însă decât studiind acest cerc vicios activ în gândirea istoricului francez, sarcină de care-mi propun să mă achit în continuare.

După Paul de Man şi Matei Călinescu, Compagnon se pronunţă, încă din primele pagini ale *Celor cinci paradoxuri…*, împotriva unei viziuni teleologice asupra istoriei ca ştiinţă, în sens larg, şi asupra istoriei

[1] Cu sursa în prima parte a reflecţiei lui Paul de Man asupra modernităţii din eseul „Literary History and Literary Modernity", *op. cit.*

[2] Contestare operată de Paul de Man în eseul „Lyric and Modernity", *op. cit.*

literare, în particular. El semnalează ironic tentaţia gândirii finaliste („Descoperirea exasperantei înserieri a lucrurilor va sili conştiinţa istorică a veacului al XIX-lea să reacţioneze şi să-i dea forma ordonată a unei povestiri" – *CP*, 27-28; „Naraţiunea canonică [a tradiției moderne] pare a fi scrisă întotdeauna în funcţie de deznodământul pe care şi-l propune – fiind astfel teleologică" – *CP*, 55), tentaţie pe care o asociază ideii de progres şi teoriei evoluţiei prin rupturi[1] – care, crede el, trebuie evitate pentru o mai justă înţelegere a devenirii fenomenului literar: „dacă definim modernul ca pe o ruptură […], istoria aceasta a progreselor nu riscă să ignore tocmai modernitatea unui Goya sau a unui Manet, de pildă?" (*CP*, 9)[2]. (Călinescu, țin să amintesc, respinsese şi el, în eseuri, discontinuismul epistemelor după Michel Foucault şi orice formă de reducere a fenomenului literar la sisteme de opoziţii binare.) Compagnon pare aici un inamic al ideii de progres în artă, ca Baudelaire, şi partizanul unei perspective antifinaliste în istoria literară (de sorţii căreia nu se va îndoi decât în „Concluziile" cărții): „Istoria modernă se povestește cu privirea ațintită spre deznodământul pe care și-l propune; cum nu-i plac paradoxurile ce scapă intrigii, le rezolvă ori le dizolvă în comentarii critice; ea se scrie pornind de la conceptele îngemănate de tradiție și de ruptură, de evoluție și de revoluție, de imitație și de inovație. Din punct de vedere genealogic şi teleologic, naraţiunea istorică anticipează dezvoltarea artistică. E «fanalul obscur» al lui Baudelaire […]. Dar cum poţi povesti într-alt fel istoria artei? Poţi disocia consecuţia de consecinţă? Păstrând paradoxurile? Uitând de ideea de progres, de ideea de dialectică, datorită cărora tradiţia modernă s-a mântuit în propriii ei ochi? Dacă expresia tradiţie modernă are un sens – un sens paradoxal –, istoria tradiţiei moderne nu poate fi decât

[1] Oricum, această asociere a progresului cu evoluția prin rupturi, prin mutaţii sau prin continue depășiri irevocabile ale paradigmelor anterioare, e failibilă: la fel de bine a fost asociat progresul și cu evoluţia organică sau graduală.

[2] A vorbi despre „modernitatea" lui Goya pare să denote aici mai curând credința în mirajul unei esențe platoniciene a modernităţii, care se plimbă nestingherită pe cerul ideilor şi al artei, fără să țină seama de istorie. Iar pasiunea depistării „modernității" lui Goya poate să spună mai multe despre ignoranța cercetătorului de azi, despre incapacitatea lui de a-l recepta pe artistul secolelor trecute altfel decât prin doxa și prin sensibilitatea secolului său, decât despre arta lui Goya însăși.

contradictorie şi negativă: *o poveste care nu duce nicăieri*" (*subl.m., T.D.*) (*CP*, 8-9). Dar, mai departe, Compagnon leagă această chestionare a teoriei evoluției prin rupturi și a ideii de progres de un alt mobil: „În loc să inventariem pretinse momente de cotitură sau galerii de figuri exemplare, s-ar cuveni de fapt să construim o istorie a tradiţiei moderne concepută ca o poveste cu hiatusuri, ca o cronică intermitentă. Căci faţa ascunsă a fiecărei modernităţi este probabil şi cea mai semnificativă: e cea alcătuită din aporiile şi antinomiile absente din istorisirile canonice. Conştiinţa contemporană a modernităţii, calificată îndeobşte drept postmodernă, ne îngăduie azi să facem abstracţie de logicile evoluţioniste care au marcat epoca modernă, iar *istoria reziduurilor istoriei* pe care o revendica Walter Benjamin[1] nu ar fi de fapt istoria reevaluării unor *minores*, ci aceea a modernităţii celor mai mari dintre moderni, şi ca atare de nedepăşit, scăpând deci percepţiei istoriilor moderne" (*CP*, 9)[2]. Baza conceptuală din *Antimodernii* o reprezintă chiar această filosofie, succint expusă în *Cele cinci paradoxuri…*, unde ideea de progres e relativizată, „momentelor de cotitură" şi „figurilor exemplare" fiindu-le opusă pleiada unor (pseudo)*minores* (de fapt, „cei mai mari dintre moderni"), care să

[1] În „Despre conceptul de istorie" [1940]. Un pasaj edificator, care condensează intenţiile lui Compagnon este acesta: „Trecutul duce cu sine un arătător secret care-l trimite la izbăvire. Nu ne atinge oare şi pe noi înşine un suflu al aerului care a existat în jurul celor de odinioară? În vocile cărora le dăm ascultare nu este oare un ecou al celor acum amuţite? Femeile pe care le curtăm nu au ele surori pe care nu le-am cunoscut? Dacă este aşa, atunci există o înţelegere secretă între generaţiile trecute şi a noastră. Atunci noi am fost aşteptaţi pe pământ. Atunci, precum fiecărei generaţii care ne-a precedat, nouă ne-a fost încredinţată o forţă mesianică *slabă*, asupra căreia trecutul ridică o pretenţie" (Walter Benjamin, *Limbaj şi istorie*, selecţie de Rolf Tiedemann, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu şi George State, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2015, p. 148).

[2] În cuvântul introductiv la lucrarea sa *La droite révolutionnaire 1885-1914. Les origines françaises du fascisme* [1978; 1997], Paris, Gallimard, 1997, p. I, Zeev Sternhell se exprimă în termeni asemănători: „Această carte vorbeşte despre perdanţii Istoriei. Se opreşte asupra ideologiilor, mişcărilor, oamenilor căzuţi în uitare, aruncaţi sau îngropaţi de o istoriografie care, prea adesea, a fost cea a învingătorilor". Revizitarea (pseudo)„minorilor" *via* Walter Benjamin ș.a. s-a constituit, pe teren francez, într-un adevărat program la granița dintre milenii – vezi şi antologia *Les arrière-gardes au XX^e siècle*, Sous la direction de William Marx, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

lumineze „faţa ascunsă a fiecărei modernităţi", una dotată cu aporii şi antinomii la care naraţiunea canonică a modernităţii n-ar oferi, se înțelege, acces. Conceptul de „orbire" din eseurile lui Paul de Man, unul mai curând mistic sau psihanalitic, dobândeşte la Compagnon un corespondent în acelea de „ratare" sau de „înfrângere", asociabile unei istorii a marginalilor. Această „faţă ascunsă a modernităţii", care în *Cele cinci paradoxuri…* ţine, încă, de modernitate (foarte aproape de modul în care de Man teoretiza existența a doi Baudelaire: unul imediat vizibil, altul ascuns, enigmatic), se va despărţi în curând, la Compagnon, de modernitate, transformându-se într-o antagonistă a acesteia – antimodernitatea –, o antimodernitate care va moşteni însă toate aporiile atribuite anterior modernităţii.

În ideea acestui proiect antifinalist de anvergură, Compagnon crede că se poate sprijini pe imaginea „succesiunii de modernităţi singulare", regăsită în *Pictorul vieţii moderne*, imagine care, în opinia sa, ar respinge perspectiva evoluţiei sau a progresului graduale, altfel spus, ar respinge istoria: „În calitatea ei de sens al prezentului, modernitatea şterge orice legătură cu trecutul, considerat ca *o succesiune de modernităţi singulare*, fără vreo relevanţă în înţelegerea «caracterului frumuseţii prezente». […] Conştiinţa modernă este conştiinţa prezentului ca prezent, fără trecut, nici viitor: ea nu se raportează decât la veşnicie" (*CP*, 28)[1]. Nu era o interpretare originală; Matei Călinescu comentase pasajul baudelairian conţinând celebra definiţie „[m]odernitatea este tranzitoriul, fugitivul, contingentul…" în aproximativ aceleaşi cuvinte: „de ce oare modernitatea nu poate fi comparată cu nimic din trecut? Baudelaire este de părere că, estetic vorbind, din trecut nu a supravieţuit nimic altceva decât expresia unei *serii întregi de modernităţi succesive, fiecare dintre ele fiind unică* şi având, ca atare, propria-i expresie artistică unică. Între aceste entităţi distincte nu există nicio legătură şi deci nu este posibilă nicio comparaţie. Iată de ce un artist nu poate învăţa din trecut" (*subl.m., T.D.*) (*CF*, 59). (Totuşi, există un oarecare conflict între respingerea unei „istorii a progreselor" ca evoluţie prin rupturi, fapt care, arăta Compagnon, nu ne-ar permite să sesizăm „modernitatea" lui

[1] Imagine apropiată întrucâtva de cea a paradigmelor incomensurabile din *Structura revoluţiilor ştiinţifice* a lui Thomas S. Kuhn, minus, desigur, dezideratul „raportării la veşnicie".

Goya, şi această teorie a modernităţii ca „succesiune de modernităţi singulare" – *i.e.* incomensurabile. Compagnon nu corelează însă aceste problematici.)

Călinescu prețuise şi el, în primă instanţă, fertilitatea viziunii demaniene care aşeza „modernitatea în opoziţie cu istoria", dar se distanțase apoi de ea, alegând să transforme ambivalenţa relaţiei dintre modernitate şi istorie în dialectica dintre cele două modernităţi. Compagnon se înscrie, la rândul său, pe această filieră a disocierii modernităţii de istorie, dar o angajează, de la un punct încolo, în direcţii diferite de ale predecesorilor. Pentru a pricepe de unde și până unde merg aceşti trei exegeți ai modernității împreună şi unde se despart e nevoie însă de elucidarea altor câteva aspecte.

Despărţirea modernităţii de istorie

Ca şi Călinescu[1], Compagnon consideră că, pornind de la Baudelaire, Paul de Man desparte radical modernitatea de istorie, ba mai mult, chiar de temporalitate[2]. Comentând, pe urmele teoreticianului american, *Pictorul vieţii moderne*, Compagnon ajunge la concluzia că „Baudelaire vede în Guys o combinaţie ideală între clipă şi eternitate, între mişcare şi formă, între modernitate şi memorie". Pasajul citat din *Pictorul vieţii moderne* este acelaşi valorificat şi de Paul de Man în „Literary History…", la fel raportarea la Nietzsche: „«Plăcerea pe care o încercăm prin reprezentarea prezentului, spune el [Baudelaire], ţine nu numai de frumuseţea care poate îl înveşmântează, ci şi de calitatea sa

[1] După Călinescu, Paul de Man ar așeza modernitatea în opoziție cu „istoria" sau cu „timpul istoric" (*CF*, 60, 62). Totuşi, ţin să amintesc, Călinescu nu se oprea la prima interpretare demaniană a modernităţii, ca despărţire radicală de istorie, propria viziune asupra modernității dialectice modelându-se, de fapt, în siajul acelui „paradox insolubil", care, în a doua parte a reflecției asupra modernității din „Literary History and Literary Modernity", „lega" modernitatea de istorie, rezervându-le un „destin comun".

[2] În bibliografia anexată de Compagnon la finele cărții sale despre paradoxurile modernității, Paul de Man figurează doar cu eseul „Lyric and Modernity", din *Blindness and Insight*, și cu eseul „What is Modern?" din antologia *Critical Writings 1953-1978* (1989). Totuşi argumentaţia din *Cele cinci paradoxuri…* angajează şi celelalte eseuri din *Blindness and Insight*, îndeosebi „Literary History and Literary Modernity", cum voi arăta în continuare.

esenţială de prezent». Modul acesta de a înţelege prezentul ca pe un *refuz al dimensiunii istorice şi al temporalităţii* se înrudeşte cu opinia pe care Nietzsche o va exprima în partea a doua a *Consideraţiilor inactuale*" (*subl.m., T.D.*) (*CP*, 27). Mai încolo, Compagnon remarcă în această percepţie disociativă şansa de a renunţa la naraţiunea canonică a modernităţii, căreia i-ar fi scăpat însăşi esenţa modernităţii lui Baudelaire: „naraţiunea canonică făcând din nou, în egală măsură, o origine şi o urmare, «integr[ând] trecutul, ca pe o prezenţă activă, în viitor», afirmă de Man, se află într-o contradicţie absolută cu Baudelaire, căci ea împacă modernitatea cu istoria, face din modernitate chiar motorul istoriei. Modernitatea baudelairiană refuza istoria pentru a dialoga cu eternitatea, iar modernitatea îmblânzită de naraţiunea canonică coincide, de fapt, cu maladia istoriei pe care Nietzsche o numea decadenţă" (*CP*, 60). Acest pasaj este elocvent pentru modul în care preia sau prelucrează Compagnon interpretările lui Paul de Man: dacă secvența citată între ghilimele franțuzești este din „Lyric and Modernity" (*BI*, 183), ideea modernității baudelairiene care ar refuza istoria (pentru a dialoga cu eternitatea) este – mai curând decât cum comentariu personal al lui Compagnon la *Pictorul vieții moderne* –, o prelucrare infidelă a primei faze a reflecției asupra modernității din „Literary History and Literary Modernity" (trimiterea la *Considerații inactuale* a lui Nietzsche, referință seminală în acest eseu demanian, susține această ipoteză).

Că modernitatea baudelairiană refuza istoria (şi chiar temporalitatea!) în interpretarea lui Paul de Man din „Lyric and Modernity" e, prin urmare, fals. Ipoteza poate fi acceptată, dar numai în condițiile echivalării „istoriei" cu „trecutul", nu și cu timpul", și numai cu privire la prima fază a reflecţiei demaniene asupra modernităţii din „Literary History…", aşa cum am subliniat în capitolul despre Paul de Man. „Momentele de umanitate genuină sunt acelea din care se evaporă orice anterioritate" (*BI*, 147)[1], se putea citi acolo, de aceea modernitatea ar echivala cu uitarea trecutului sau cu despărţirea de istorie, așa cum Nietzsche imaginase despărțirea vieții de istorie. Însă, repet, faptul era valabil numai într-o primă instanţă, pe care de Man o va rafina apoi în

[1] „*Moments of genuine humanity thus are moments at which all anteriority vanishes*".

urma revelării relaţiei ambivalente a modernităţii cu istoria. În plus, la teoreticianul american exista, cum am văzut, o sinonimie destul de problematică între conceptele de „istorie", „timp", „durată", „clipă", „trecut", care par a trimite când la jargonul lui Bergson sau al fenomenologiei, când la cel al istoricilor pozitivişti[1]. Pentru Paul de Man, ambivalenţa modernităţii sau dependența ei deopotrivă de prezent și de trecut se manifestă în unicitatea fiecărei clipe („Aceeaşi *ambivalenţă temporală* îl determină pe Baudelaire să delege oricărei evocări a prezentului termeni precum «représentation», «mémoire» sau chiar «timp», toate acestea deschizând *perspective ale distanţei şi diferenţei* în unicitatea aparentă a clipei" – *sublinierile mele, T.D.*, *BI*, 157; „[î]ndată ce Baudelaire trebuie să înlocuiască momentul unic al invenţiei, conceput ca un act, cu *o mişcare succesivă care presupune cel puţin două momente distincte*, el intră într-o lume ce asumă profunzimile şi complicaţiile unui *timp articulat*, o *interdependenţă între trecut şi viitor* care interzice oricărui prezent posibilitatea de a mai lua ființă. Cu cât respingerea celor întâmplate în trecut e mai radicală, cu atât creşte *dependenţa de trecut*" – *subl. m., T.D.*, *BI*, 161; „[m]odernitatea se încrede în puterea momentului prezent ca origine, dar descoperă că, rupându-se de trecut, a lăsat în urmă şi prezentul" – *BI*, 149 etc.). De aceea, dacă e inexact că, urmându-l

[1] Iată o frază care găzduiește astfel de accepții ambigue: „În fiecare caz, oricum, «subiectul» pe care Baudelaire îl alege pentru o temă e preferat fiindcă există în facticitatea, în modernitatea unui prezent guvernat de experiență, care stă dincolo de limbaj şi se sustrage temporalității succesive, duratei implicate în scris" (*B*, 159) („*In each case, however, the «subject» Baudelaire chose for a theme is preferred because it exists in the facticity, in the modernity, of a present that is ruled by experience, that lie outside language and escape from the successive temporality, the duration involved in writing*"). Sintagma demanianâ „successive temporality" (temporalitate succesivă) şi echivalarea ei cu „durata implicată în scris" trimite la filosofia bergsoniană a duratei, la o accepție eminamente subiectivă a temporalității, nu la timpul obiectiv al istoricilor sau al modernității sociopolitice călinesciene. De aceea, oricât de apropiată ar putea părea această sintagmă de expresia „succesiune de modernităţi singulare", folosită (și) de Compagnon în comentarea textului baudelairian *Pictorul vieţii moderne*, sau de ideea „consecuției" care devine „consecință" (soluție prin care Compagnon va caracteriza avangarda), reflecțiile lui Paul de Man nu se situau în aceeași arie semantică.

pe Baudelaire, Paul de Man desparte modernitatea de istorie, e cu atât mai puțin plauzibil a conchide că o scoate chiar din relația cu timpul, printr-un „refuz al dimensiunii istorice şi al temporalităţii", aşa cum susține Compagnon combinând, cum am văzut, în același raționament, argumente folosite în scopuri diferite și în texte diferite de Paul de Man. Modernitatea (şi, la Paul de Man, chiar literatura) nu poate fi decât timp articulat, interdependenţă între trecut şi viitor, falsă adăstare în prezent. Compagnon, dar și Matei Călinescu, așa cum am arătat în capitolul care-l privește, n-au dreptate când se opresc, citind eseurile din *Blindess and Insight*, doar la disocierea radicală a modernităţii de istorie: Călinescu atunci când critică simplismul disocierii modernităţii de istorie şi ignorarea dualismului baudelairian, iar Compagnon când contestă naraţiunea canonică a modernităţii bazându-se pe aşa-zisa disociere radicală a modernităţii de istorie (sau de temporalitate) pentru care Paul de Man ar fi găsit sprijin în *Pictorul vieţii moderne*. Ideea directoare a viziunii demaniene asupra modernităţii construite pe interpretarea *Pictorului vieții moderne* fusese, dimpotrivă, nu refuzul istoriei, ci ambiguitatea relaţiei dintre trecut şi prezent, „ambivalența temporală". Numai aşa putuse Paul de Man să afirme că Baudelaire nu poate renunţa la pretenţia de a fi modern, dar că „nicăieri nu e Baudelaire mai aproape de predecesorul său Rousseau decât în extrema modernitate a ultimelor sale poeme în proză" (*BI*, 162). (Nici Călinescu nu disociase, în fond, irevocabil modernitatea de istorie, dimpotrivă, afirmase deschis că „crezul «purist»" al moderniştilor este o „*atitudine* faţă de istorie" (*CF*, 92), iar pe sine, ca monograf al modernităţii, nu se imagina în afara unei perspective diacronice asupra fenomenului.)

Pe de altă parte, e drept că Paul de Man negativează, la un moment dat, „reconcilierea modernităţii cu istoria" – reconciliere tradusă de Compagnon ca „îmblânzire" – dar o face pe terenul istoriei literare, adică al metalimbajului, nu al creaţiei, şi o face într-un eseu („Lyric and Modernity") unde discută modernitatea după Hugo Friedrich, nu după Baudelaire (ca în „Literary History and Literary Modernity"): „Această reconciliere a modernităţii cu istoria într-un proces genetic comun este extrem de satisfăcătoare, fiindcă permite unuia să fie origine şi progenitură în acelaşi timp. Fiul îşi înţelege tatăl şi îi duce munca mai departe, devenind la rândul său tată, sursă a viitoarelor mlădiţe",

„reconcilierea memoriei cu fapta" fiind „visul tuturor istoricilor" (*BI*, 183). Niciun motiv, prin urmare, în acest text al lui de Man, de a considera că naraţiunea canonică a modernităţii se află „în contradicţie absolută cu Baudelaire", aşa cum afirmă Compagnon. Dimpotrivă, de Man avusese grijă să nu confunde literatura cu istoria literară; iar contestarea istorismului genetic (şi a naraţiunii canonice a modernităţii *apud* Hugo Friedrich & Co.) se făcea la el de pe poziţiile unui antigenetism (sau ale unui antifinalism) care nu presupunea eradicarea relaţiei cu trecutul sau a temporalităţii, ci numai abandonarea unei anumite maniere de a interpreta trecutul, care transformă „consecuţia" în „consecinţă" sau, altfel spus, hazardul în necesitate. De Man nu contestase că Baudelaire e un predecesor al lui Mallarmé; el refuzase doar interpretarea relaţiei dintre operele acestor autori ca relaţie de „rudenie" sau descendenţă. „Împăcarea" modernităţii cu istoria acuzată de Paul de Man în „Lyric and Modernity" se referea, aşadar, nu la actul scrisului sau la relaţia artistului cu modernitatea după Baudelaire („la représentation du présent"), ci la concepţia evoluţionist-genetică a istoricilor literari, la convingerea că între Baudelaire şi urmaşii lui există o continuitate istorică reală de tipul părinte–copil şi că modernitatea însăşi ar putea fi reprezentată ca un „proces istoric" guvernat de o anume necesitate, cu originea în Baudelaire („un proces de alegorizare şi depersonalizare graduală" – *BI*, 176).

În acest pasaj din *Cele cinci paradoxuri…* unde pare că se revendică de la Paul de Man, Compagnon combină, aşadar, două problematici demaniene distincte, cea din „Literary History and Literary Modernity" (modernitatea ca limbaj, în creaţia literară) şi cea din „Lyric and Modernity" (modernitatea ca metalimbaj, reprezentată de istoria literară). Iar în această preluare şi amalgamare infidelă a unor segmente din două eseuri ale lui Paul de Man se află *in nuce* un element capital pentru teoria antimodernilor a lui Compagnon: e vorba de *neputinţa* modernilor de a fi moderni (*i.e.* prezenteişti) până la capăt, de relaţia lor ambivalentă cu trecutul sau cu antecesorii. Numai că ceea la Compagnon va ajunge să definească etosul antimodern fusese descris de Paul de Man ca „modernitate extremă".

Consecinţa directă a despărţirii modernităţii de istorie: sciziunea modernitate–avangardă

Ipoteza ruperii modernităţii de istorie e contrazisă în *Cele cinci paradoxuri…* de pasajele unde Compagnon leagă geneza spiritului modern de descoperirea timpului ireversibil, *via* creștinism. Pentru Matei Călinescu, modernitatea se manifestă pe toată axa timpului: e o relaţie tensionată cu trecutul (marcată de declinul creştinismului), care obligă la o relaţie cu viitorul (utopia). Compagnon alege, în schimb, să conteste relaţia modernităţii cu viitorul – rezervând-o avangardei, ca şi cum ar fi disociate –, fiindcă îi contestă, de fapt, chiar relaţia cu timpul, mixând, cum am văzut, infidel sau superficial tezele lui Paul de Man din „Literary History and Literary Modernity" și din „Lyric and Modernity". Despărţirea avangardei de modernitate, se petrece la Compagnon pe fondul acestei confuzii: modernitatea (*apud* Baudelaire şi de Man) ar însemna despărţirea fermă de istorie/ timp, în timp ce avangarda, ca „religie a viitorului", ar fi în mod vădit o relaţie cu timpul. În loc de modernitate, ar fi fost mai just să se vorbească de „modernism" (în accepția restrânsă de curent literar), dar Compagnon nu pomeneşte acest termen în *Cele cinci paradoxuri…*, iar în *Antimodernii* îl va folosi exclusiv în accepția lui teologală. Opunând modernităţii avangarda (şi, între altele, nepronunţând ipoteza unui curent literar distinct, modernismul), Compagnon face un gest ilogic în raport cu propriile premise: el obligă specia să se opună genului. Ca „paradox" al modernității, avangarda joacă la Compagnon același rol pe care, ca „față" a modernității, îl juca și la Matei Călinescu: dar ca „paradox" sau ca „față" a modernității, avangarda nu poate avea decât calitatea de specie în raport cu genul reprezentat de modernitate. Decizia lui Compagnon de a opune avangarda modernității denotă aceeași lipsă de control asupra propriei viziuni pe care, pasager, o manifestase și Călinescu introducând, în sumarul celor *Cinci fețe ale modernității*, „Ideea de modernitate", nu „Ideea de modernism", alături de „ideile" de avangardă, de kitsch, de decadență și de postmodernism. (Am discutat acest comportament ezitant în capitolul despre Matei Călinescu – vezi *supra* subcapitolul „Conceptul de modernism între teorie și istorie".)

Prin urmare, deşi pornește de la schema modernităţii ambivalente sau paradoxale *apud* de Man (şi Călinescu), optica lui Compagnon

asupra avangardelor va evolua diferit, chiar începând cu *Cele cinci paradoxuri…*, unde, reiau, caută să despartă avangarda de modernitate, arătând că modernitatea, ca religie a prezentului, înseamnă despărţire de istorie (*qua* timp), avangarda fiind, dimpotrivă, o „religie a viitorului", deci un curent eminamente temporal.

Pentru Paul de Man – chiar în condiţiile despărţirii radicale a modernităţii de istorie, în prima fază a reflecţiei sale asupra modernităţii pornite de la Nietzsche şi culminate cu interpretarea lui Baudelaire – avangarda e integrată în modernitate, el vorbind de „proiecţia socială a modernităţii cunoscută drept avangardă" (*BI*, 169). Apoi, de Man nu sugerează că avangarda ar beneficia de un alt statut temporal decât modernitatea și nicăieri nu pretinde că modernitatea ar însemna ieşire din relaţia cu timpul, chiar dacă solicită o reevaluare a înseși noțiunii de timp folosite în cercetarea istorică. Ca atare, de Man nu-l poate însoţi pe Compagnon în tentativa sa de revizuire a narațiunii canonice a modernității prin despărţirea modernităţii de avangardă, deşi reflecţia francezului asupra paradoxurilor modernităţii şi a marii ei naraţiuni canonice găsise în Paul de Man un aliat solid.

Nici concepția lui Matei Călinescu nu stimulează ipoteza unei astfel de schisme între modernitate (de fapt, modernism) şi avangardă. El consideră discutabilă integrarea, curentă în critica nord-americană, a conceptului de avangardă în cel de modernism (văzând între ele o „relaţie ciudată", „şi de dependenţă, şi de excludere"). Dar modernitatea în sens global, ca gen sau ca formulă integratoare, este văzută „în alianţă cu timpul": „Tocmai alianţa modernităţii cu timpul şi încrederea ei durabilă în conceptul de progres au făcut posibil mitul unei avangarde eroice şi conştiente de sine, aflată în luptă pentru viitor" (*CF*, 101). Călinescu opina, apoi, că avangarda şi modernitatea împărtăşesc o „extraordinară imaginaţie a crizei" (*CF*, 147), deşi admitea că Baudelaire „detesta şi dezaproba și termenul, şi conceptul" de avangardă, fiind şocat de „paradoxul avangardei" (*CF*, 114) şi conştient de „aporiile fundamentale ce rezultă din sensul cultural dat conceptului de avangardă" (*CF*, 115). E drept că şi textul lui Matei Călinescu producea unele confuzii în manipularea indistinctă a conceptelor de modernitate şi modernism, mai ales în capitolul despre avangardă (e vorba de comportamentul ezitant amintit mai sus), dar confuzia lui era una

periferică, punctuală, şi nu dăuna fondului problemei. La Compagnon, însă, această fermitate a disocierii, motivată şi de o filosofie subiacentă, are alte raţiuni. El este, de pildă, de părere că se confundă „prea adesea modernitatea cu avangarda" şi explică de ce n-ar trebui să se întâmple aşa ceva: „Amândouă sunt, fără îndoială, paradoxale, dar nu se confruntă cu aceleaşi dileme. Avangarda nu e numai o modernitate mai radicală şi dogmatică. Dacă modernitatea se identifică cu pasiunea pentru prezent, avangarda presupune o conştiinţă istorică a viitorului şi voinţa de a-ţi depăşi timpul. Dacă paradoxul modernităţii constă în echivoca ei relaţie cu modernizarea, cel al avangardei depinde de conştiinţa ei istorică. Două elemente contradictorii definesc de fapt avangarda: distrugerea şi construcţia, negaţia şi afirmaţia, nihilismul şi futurismul. […] avangarda reactivează, neîndoios, unul dintre paradoxurile latente ale modernităţii: ea face din pretenţia ei la autosuficienţă şi autoafirmare o autodistrugere necesară şi o autonegare" (*CP*, 46). Mai mult: „Dacă timpul baudelairian constituia o succesiune de prezenturi disjuncte, era un timp intermitent […], timpul avangardelor amestecă consecuţia şi consecinţa în ideea anticipării" (*CP*, 60). Având în vedere că pentru Compagnon modernitatea se împlinea independent de voinţa actorilor ei, modernii fiind moderni „fără voia" lor, câtă vreme avangardismul ar beneficia de „conştiinţă istorică", el s-ar despărţi, ca atare, net de modernitate. (Şi Călinescu accentuase conştiinţa de sine a avangardei: „avangarda este – sau ar trebui să fie – *conştientă* că se află în avans faţă de propria-i epocă", atribuindu-i un „sentiment al misiunii" – *CF*, 109.) Compagnon pomeneşte apoi de existenţa a „două avangarde", una „politică" şi una „estetică" (*CP*, 50), urmându-l pe Renato Poggioli (citat şi de Călinescu), însă a identifica poziţia corectă a avangardei în raport cu modernitatea îi pare dictată mai întâi de toate de necesitatea revizuirii naraţiunii canonice a modernităţii, care ar ignora „adevărata modernitate": „«Poezia nu va mai ritma acţiunea; ea *o va precede*», va scrie Rimbaud în 1871. Care a fost aşadar genealogia acestei retorici fatale cu care identificăm modernitatea mai degrabă ca pe o religie a viitorului decât ca pe o identitate cu prezentul? Căci retorica aceasta nu e specifică doar avangardelor. […] ele o împart cu naraţiunile canonice ale tradiţiei moderne. Rezultatul, şi el paradoxal, constă în faptul că naraţiunile în cauză ignoră adevărata modernitate" (*CP*, 47).

Aşadar, definirea corectă a avangardei ţine, la Compagnon, de deconstruirea naraţiunii canonice a modernităţii şi viceversa (argumentaţia vicioasă de care vorbeam în deschiderea subcapitolului „Deconstruirea naraţiunii canonice a modernităţii"). Faptul că modernitatea e imaginată de Compagnon, după Baudelaire, ca „o succesiune de prezenturi disjuncte" ar pleda pentru necesitatea unei optici antifinaliste (şi detemporalizate) asupra modernităţii; amestecând „consecuţia şi consecinţa" şi creând impresia unui destin de care e conştientă, avangarda ar suscita, dimpotrivă, o viziune finalistă – de unde oportunitatea disocierii lor. Naraţiunea canonică a modernităţii ar fi vinovată, prin urmare, de faptul că extinde asupra modernităţii o viziune adecvată doar pentru judecarea avangardei, adică o viziune (chiar în sensul de „(pre)vedere", ca antonim al „orbirii") ce presupune conştiinţa de sine a unui curent sau a unei epoci. În aceste condiţii, delegând modernităţii calităţile avangardei, naraţiunea canonică „trădează", s-ar putea spune cu un cuvânt drag lui Paul de Man şi Compagnon, esenţa modernităţii, care n-ar fi fost, în realitate, conştientă de sine: „Asemenea avangardei, a cărei conştiinţă a timpului o ratifică, naraţiunea canonică pune în scenă contestarea modernităţii" (*CP*, 60).

În fine, dincolo de interpretările antecesorilor săi, Compagnon merge pe cont propriu spre concluzia că gestul de a împăca modernitatea cu istoria, cum susţine el că face naraţiunea canonică, o plasează pe aceasta „într-o contradicţie absolută cu Baudelaire", căci „modernitatea baudelairiană refuza istoria pentru a dialoga cu eternitatea". Aici, *istoria* înseamnă deopotrivă prezent şi trecut, adică timp. Această interpretare devine însă greu de acomodat cu ipoteza unui Baudelaire antimodern, idee care-l va preocupa tot mai mult pe Compagnon după *Cele cinci paradoxuri…*, pentru simplul fapt că e greu de decis dacă aceea care „refuză istoria pentru a dialoga cu eternitatea" este modernitatea sau, din contră, antimodernitatea lui Baudelaire.

De la antifinalism la antimodernitate

Aşa cum am anticipat în câteva ocazii de mai sus, reflecţia asupra teoriei baudelairiene a modernităţii din „Literary History…" şi apoi critica modelului „istorico-genetic" dezvoltat pe linia Hugo Friedrich–Hans Robert Jauss, din „Lyric and Modernity", sunt în mod subtil

cooptate şi deviate în *Cele cinci paradoxuri ale modernității* înspre o teorie *in nuce* a antimodernităţii. În cartea despre „paradoxurile" modernității, Compagnon adoptă, de altfel, un stil indirect liber despre care cu greu se poate spune dacă doar rezumă sau dacă trece mai departe de atât, confirmând sau nuanţând spusele lui de Man. Astfel, Compagnon susţine (sau doar „relatează" interpretarea lui de Man din „Lyric and Modernity") că Friedrich ar fi avut o „influenţă remarcabilă" în Franţa explicând „poezia de la Baudelaire încoace, şi mai cu seamă obscuritatea şi disonanţa ei crescânde, ca pe o pierdere a funcţiei reprezentative", odată ce „[l]a Mallarmé, rarefierea şi ermetismul se accentuează ca un refuz al limitelor inteligibilităţii", iar „[p]unctul limită este la Mallarmé *Cartea*, formă goală, impersonală, absolută, din care nu există decât fragmente" (*CP*, 56-57). Concluzia lui Friedrich din *Structura liricii moderne* conform căreia „Baudelaire a conturat posibilităţile pe care le va realiza lirica de mai târziu" (*apud CP*, 56) este considerată de Compagnon (pe urmele lui Paul de Man) o „frumoasă explicaţie istorico-genetică" şi o „mărturisire" „sinceră în favoarea dialecticii şi a evoluţionismului" – concluzii cu totul discutabile, se înțelege, la deconstruirea cărora Compagnon simte că trebuie să participe, în buna tradiție a inițiativelor din eseurile demaniene.

Dar ce înseamnă „naraţiunea canonică a modernităţii"? În legătură cu acest concept, Compagnon arată explicit că preia mai întâi obiecţiile „criticului american Paul de Man, din *Blindness and Insight*" (*CP*, 57 – e vorba, mai precis, de eseul „Lyric and Modernity"): naraţiunea canonică s-ar identifica, așadar, cu o reprezentare a evoluției poeziei spre o „logică pur intelectuală sau alegorică", spre o „căutare a esenţei" și o confundare a obscurităţii cu modernitatea ori a ermetismului cu „absenţa referinţei" (*CP*, 59), obiectiv în vederea căruia Hugo Friedrich ar fi recurs „la generalizarea sociologică cea mai banală asupra «situaţiei istorice a spiritului modern»: poetul s-ar sustrage de fapt unei realităţi devenite din ce în ce mai greu de suportat începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea" (*CP*, 58). Mai departe, Compagnon dă curs aceleiași relatări aparent neutre, dar și aparent confirmative a perspectivei lui Paul de Man din amintitul eseu: „De Man ne face să observăm că prin această explicaţie, istorisirea genetică a lui Friedrich, al cărei element central, al cărei parametru, îl constituie obscuritatea

crescândă a poeziei, se vădeşte a fi un proces implicit intentat poeziei ca decadenţă şi negativitate sau ca fugă. Între apologie şi blam nu e decât o diferenţă de semn şi acelaşi demers sfârşeşte prin a descrie deopotrivă mişcarea poetică spre adevăr sau spre neant" (*CP*, 58). De aici încolo însă, pe trunchiul acestei recuzări din perspectivă demaniană a istorismului genetic şi ajutat de tezele lui Walter Benjamin din „Despre conceptul de istorie", Compagnon îşi altoieşte propria soluţie de contestare a naraţiunii canonice a modernităţii care, dacă în *Cele cinci paradoxuri…* nu are încă un nume, în volumul din 2005 obţine cu siguranţă unul – e vorba de istoria alternativă a „antimodernilor": „naraţiunea canonică a tradiţiei moderne drept căutare a esenţei ignoră, în mod paradoxal, una dintre componentele magistrale ale modernităţii: *ironia*. […] Or, această ironie, subapreciată de intriga istorico-genetică, era fundamentală pentru Baudelaire […]. Naraţiunea canonică dă câştig de cauză aspectului tragic sau mallarméan al componentei critice în detrimentul ironiei şi melancoliei baudelairiene; ea desprinde din Baudelaire trăsăturile apte să facă din el un punct de plecare, privilegiază un Baudelaire în dauna celuilalt" (*CP*, 59). Iar dacă-l ignoră pe „celălalt Baudelaire", narațiunea canonică nu poate fi decât, cu vorba lui de Man, atinsă de orbire. (În *Antimodernii*, ironia va fi considerată, dimpotrivă, nu un simptom modern, ci antimodern.)

În *Cele cinci paradoxuri…* Compagnon se arată contaminat, aşadar, de indispoziţia lui de Man pentru istorismul genetic şi respinge, pe urmele teoreticianului american, „iluzia" progresului din interpretarea poeziei şi îndeosebi asocierea modernităţii cu istoria-ca-progres (sau numai ca progresie) spre esenţializare şi spre autonomizarea esteticului („tradiția modernă apare ca o poveste a purificării artei, a reducerii sale la esențial" – *CP*, 54). Ce refuză Compagnon este, în sumă, identificarea modernităţii cu Canonul (presupunând că progresul conduce la stabilirea unui corpus de valori cât mai puţin contestabil, de valoare universală). Pentru a atrage atenţia asupra unei alternative la așa-numita naraţiune canonică a modernităţii, Compagnon remarcă, în suita „genetică" Baudelaire–Rimbaud–Mallarmé construită de Friedrich, „absenţa lui Lautréamont, cel care-i va servi, ceva mai târziu, drept far modernităţii sau cel puţin acelei variante care-i reuneşte pe Duchamp şi pe Breton, pe când, începând cu Valéry, istoria ca purificare se scrie

retrospectiv, pornind de la deznodământ" (*CP*, 59). Se iveşte însă pe dată întrebarea dacă descoperirea unei noi *lignée* între Lautréamont şi suprarealişti nu e cumva tot un aranjament retrospectiv de tip genetic; dacă, în loc să eradicăm istorismul pe tipar genetic, n-am avea, pe loc, încă un argument în favoarea lui. (De altfel, Compagnon însuşi observă că, după ce-l criticase pe Friedrich, nici Paul de Man nu va putea rezista presiunii antecedenței atunci când va citi „devenirea liricii moderne în funcţie de Heidegger", una dintre sursele sale predilecte – *CP*, 62.) Apoi, ironia baudelairiană înseamnă, pentru Compagnon, nici mai mult nici mai puțin decât recunoaşterea „dualităţii" acestui autor, în termeni foarte apropiaţi de interpretarea oferită de Călinescu aceleiaşi dualităţi baudelairiene, dar cu concluzii diferite, care îi scot în evidenţă antiprogresismul: „Dualitatea este esenţială pentru adevărata modernitate baudelairiană, dualitate a frumosului şi dualitate a omului, marcată de influenţa lui Joseph de Maistre şi câtuşi de puţin progresistă" (*CP*, 60). (În volumul din 2005, Maistre va funcționa ca un reper al gândirii antimoderne.) Ca şi Călinescu și, înaintea lui, ca Paul de Man, ajuns aici, Compagnon reproşează lipsa de atenţie acordată de succesorii lui Baudelaire poemelor în proză din *Le Spleen de Paris*: „Astfel, de la Baudelaire la poezia modernă, aşa cum îi descrie Friedrich geneza, mişcarea nu e neapărat progresivă, din punctul de vedere al unei poetici a non-reprezentării. Departe de a trece dincolo de orizontul poemelor în proză, e cu putinţă ca poezia modernă în totalitatea ei să-l trădeze de fapt pe Baudelaire" (*CP*, 60). Constatarea „dualităţii" lui Baudelaire şi a „trădării" lui de către succesori nu era însă un lucru nou în exegeza baudelairiană: cel puţin Paul de Man (*BI*, 184) şi Călinescu (*CF*, 62-64) o făcuseră înainte. Nouă este, în schimb, deturnarea acestor „descoperiri" spre un proiect alternativ de istorie literară: „o istorie în răspăr, în opoziţie cu istoria canonică bazată pe ideea progresului", pe „succesiunea învingătorilor, a cărei necesitate trebuie explicată. Pornind de la Benjamin [«Despre conceptul de istorie»], ne-am putea întreba dacă adevărata istorie a modernităţii nu e mai curând cea a sechelelor evoluţiei, cea a învinşilor, a ceea ce nu a creat (încă) nimic, a originilor nelămurite, a rataţilor progresului", a „faptelor care nu au cunoscut posteritatea" (*CP*, 60-61). Această istorie „ar putea fi o istorie a negării tradiţiei care nu se instituie ca o tradiţie a negaţiei, ceva care ar semăna

cu o istorie a ironiei şi a melancoliei. Tradiţia negaţiei opune anumite valori altor valori; negarea tradiţiei înseamnă ironia şi melancolia fără speranţă ale unui Poe sau Baudelaire" (*CP*, 61). Sau, aşa cum sugera încă din primele pagini ale cărţii, „o istorie care nu duce nicăieri" (*CP*, 8), scoasă de sub dictatul teleologiei. (Totuşi, în *Antimodernii*, Baudelaire va apărea ca opunând valori altor valori: valorile aristocraţiei în locul egalitarismului burghez.) Iar acest proiect de istorie alternativă și-l întemeiază Compagnon, foarte aproape de concepția lui Paul de Man, pe reevaluarea moștenirii lui Baudelaire: „Baudelaire a fost părintele modernităţii, dar nu există nicio certitudine că descendenţii săi au «dezvoltat virtualităţile» cuprinse în *Spleen de Paris*. Dimpotrivă, aceştia au ignorat adesea însuşi specificul modernităţii baudelairiene. […] Baudelaire nu a aparținut niciunei avangarde, iar avangardele care i-au urmat l-au renegat și l-au invocat deopotrivă drept maestru" (*CP*, 62).

Care sunt şansele acestui proiect de istorie alternativă la naraţiunea canonică a modernităţii şi care sunt principiile ce îl susțin?

Scoțând în relief linia Lautréamont–suprarealişti, Compagnon o face convins că „specificul modernităţii baudelairiene" se află în altă parte decât au crezut Friedrich & Co. Dar, se pune întrebarea, cum se poate decide care e „specificul" modernităţii altfel decât printr-o operaţie retrospectivă care, în afara faptului că flatează optica prezentului, n-are altă valoare de adevăr? De unde ştim că „specificul" remarcat de Compagnon e mai „autentic" decât acela descoperit de Friedrich? Apoi – observație valabilă și în cazul lui Paul de Man – faptul că nişte autori s-au manifestat într-un anumit fel *după* Baudelaire nu e totuna cu a decreta existența unei relaţii de necesitate (lanţ de verigi) în istoria poeziei de secol XIX-XX, cum nu recomandă nici transformarea acestor relații în hiaturi sau în spaţii neutre pe harta receptării lui Baudelaire. Revenind la „trădarea" lui Baudelaire de către succesorii lui, ideea de trădare implică ruptura, nu continuitatea. Contra naraţiunii canonice, deci, implicit, a lui Hugo Friedrich, și invocând precedentul Paul de Man, Compagnon susține că Baudelaire nu „anticipează" poezia care-i urmează; că între Baudelaire şi poezia modernă nu există o relaţie de „consecinţă", ci doar una de „consecuţie".

Nu trebuie uitat însă că proiectul acestei „adevărate" istorii a modernităţii (sau a unei modernităţi alternative) originează într-un

volum ce discută „paradoxurile" sau „ambivalenţa" modernităţii, nu pe cele ale antimodernităţii. Totuși, ideea unei istorii care ajunge, la un moment dat, să scoată în prim-plan și actori nevalorizați anterior sau a unei istorii în care lesturile pot deveni mai relevante decât vârfurile nu este, în sfera cercetării literare, o iniţiativă care să fi aşteptat ultimul deceniu al secolului trecut pentru a fi trecută pe hârtie. În „Dominanta" (1935), un text simptomatic pentru perpetuarea gândirii finaliste în cele mai avansate (*i.e.* mai pretins ştiinţifice) teorii literare ale epocii, Roman Jakobson imagina evoluţia fenomenelor literare (și artistice, în general) ca o rotire permanentă a cadrelor, în care topoii dominanţi pe scena literară la un moment dat schimbă locul central cu topoii secundari, secundarul devenind la rândul său dominant ş.a.m.d., într-o istorie literară ce oferă astfel un sens (un proiect sau o poveste) literaturii, care în discursul criticii literare a epocii apărea ca o sumă de „*membra disjecta*". Teoria lui Jakobson este, în mod vădit, patronată de o gândire finalistă: istoria literară n-ar avea altă misie decât aceea de a croi, retrospectiv, un destin literaturii. Pornind de la premise comune cu Jakobson – conştientizarea existenţei „secundarilor", a „minorilor" sau a „învinşilor" şi a forţei lor de a reveni pe scena istoriei –, Compagnon îşi propune însă un obiectiv de semn contrar: să facă dezordine (să impună imaginea de „*membra disjecta*") acolo unde alţii, istoricii genetici, partizanii gândirii finaliste etc., făcuseră prea multă ordine, *i.e.* prea mult caz de destin în ograda literaturii. Istoria alternativă a lui Compagnon dorește să demonstreze că marea naraţiune canonică a modernității este, din contră, „o poveste care nu duce nicăieri".

Cât de mult ajută însă studiul „minorilor" sau al „învinşilor" istoriei la depăşirea gândirii genetice şi progresist-teleologice din istoria literară – a acelei istorii presupus greșit reprezentate ca o suită de vârfuri şi cotituri sau ca o relație între părinte și progenitură? Ce justificare ar putea căpăta optica propusă de Compagnon având în vedere că aşezarea minorilor în locul majorilor, fără alte reforme de concept, nu înseamnă decât perpetuarea mecanismului? Renunţarea la teleologie echivalează oare cu renunţarea la continuitate, la ierarhie, la detectarea influenţelor? Faptul că poetul X nu-l „explică" şi nu-l „anticipează" pe poetul Y e totuna cu a accepta că ierarhia şi cronologia sunt întrucâtva arbitrare? Problematica e dificilă, de unde şi îndoiala care-și face loc în ultimele

pagini din *Cele cinci paradoxuri…*: renunţarea la teleologie în istorismul literar, se arată aici, n-ar face decât să eşueze în clişeul (postmodern, în treacăt fie zis) „Orice e bun" (*CP*, 172). A lucra fără ierarhii, fără „cotituri" şi fără „iluzia" progresului ar însemna, în fond, să te laşi pradă nihilismului. Compagnon abandonează până la urmă proiectul faraonic al decontaminării istoriei culturale de metehnele gândirii teleologice, concentrându-se pe demersul mai modest al recuperării „învinşilor" – un filon care-i pare că duce undeva, fără a putea fi bănuit de teleologism. A discuta despre învinşii istoriei[1] ascunde însă un viciu tenace, pe care nici *Cele cinci paradoxuri…*, nici *Antimodernii* nu-l asumă şi pe care l-am semnalat şi mai sus, când am analizat condiţiile convertirii modernului Baudelaire în Baudelaire antimodernul: imposibilitatea de a explica faptul că reprezentanţii minoratului ideologic recuperat de Compagnon („antimodernii" perdanţi în faţa modernilor) sunt totodată câştigătorii canonului estetic – Balzac, Baudelaire, Proust, Flaubert – alături de Chateaubriand, Maistre[2], Benda, Péguy, Barthes ș.a. Dincolo de posibilele şi chiar de realele disfuncţii care atacă proiectul lui Compagnon, un lucru e cert: pragmatic vorbind, studiul „minorilor" sau al aspectelor considerate până azi minore din opera majorilor a devenit foarte rentabil (și) din punct de vedere academic; universitarul

[1] Ironia face ca „Despre conceptul de istorie" – acel text al lui Benjamin care-şi propunea să dea glas „vocilor amuţite", printre care s-au putut număra și victimele reale sau potențiale ale ororilor din ajunul și din timpul celui de-al Doilea Război Mondial – să fie exploatat de Compagnon inclusiv în ideea recuperării unora care, conform scenariului lui Benjamin, s-ar fi regăsit în tabăra celor ce păreau atunci îndreptățiți să se considere învingătorii istoriei. Antimoderni *acum* – adică „învinşi ai istoriei" din perspectiva anilor 2000, când apare cartea omonimă a lui Compagnon –, F.T. Marinetti, Ezra Pound, T.S. Eliot sau Giorgio de Chirico erau *atunci*, în contextul în care și-a conceput eseul Benjamin, de partea agresorilor – în acel „joc francez, dar şi joc european" eufemistic abordat în *Introducere* la *Antimodernii*, dar care trimite neîndoielnic la fenomenele nazist și fascist.

[2] Deşi în *Antimodernii* numele Maistre figurează însoţit de particula *de*, voi urma recomandările unei ediţii recente de opere ale acestuia, bazate pe cerințele autorului însuşi, de a-i fi citat numele fără particulă atunci când nu este precedat de prenume (vezi Joseph de Maistre, *Œuvres*, édition établie par Pierre Glaudes, Paris, Robert Laffont, 2007, p. 7). În logica aceleiași opțiuni voi folosi și adjectivul „maistrian".

contemporan trebuie să-l şocheze şi el pe „burghez", să-i propună o ofertă cât mai anticanonică. Problema este însă aceea că Antoine Compagnon nu se angajează într-o reală revoluție canonică sau istoriografică, limitându-se la abordarea aceloraşi valori dintr-o (aparent) altă perspectivă. El nu foloseşte altă metodă decât istorismul genetic sau evoluţionist al lui Friedrich, dimpotrivă, identifică noi soluții pentru creditarea lui: nu (doar) „obscuritatea", cum credea Friedrich, ci (şi) „ironia" sau „dualitatea", „pătimirea" sau „disperarea" s-ar fi putut distinge în moștenirea lăsată de Baudelaire scriitorilor care îi succed; așa cum „pătimirea" și „ironia" baudelairiană vor fi fost „anticipate" de „pătimirea" și de „ironia" unor predecesori ai lui Baudelaire, ca Pascal, Joseph de Maistre sau Chateaubriand. În mod efectiv, Compagnon nu contestă evoluţia şi teleologia, ci filtrul care le atestă, din care scăpase ironia. Ocupându-se de „învinşi" – moderni sau antimoderni, termenul nu importă –, Compagnon execută doar un act de ridicare a secundarului la rang de dominantă, cum ar fi spus Jakobson, propagând aceeaşi schemă genetică și finalistă care refuză conceperea istoriei ca sumă de *membra disjecta* (inexplicabilul, rupturile aleatorii) și unde indivizii şi proprietățile lor sunt reînnodate în plasa unui destin comun – destinul „victimei" sau al „refuzatului". Pentru o contestare eficientă a genetismului de tip Friedrich sau a teleologiei, Compagnon ar fi trebuit să arate că nu Baudelaire, Rimbaud şi Mallarmé, ci alţi autori ilustrează (ori ar putea ilustra) poezia modernă – şi ar fi trebuit să-și atingă acest scop fără a-şi integra autorii într-o viziune genetică, în care filiaţiile să fie descretate *a posteriori*. Dar Compagnon nici măcar nu-şi dă osteneala să schimbe actorii în proiectul său alternativ de istorie („adevărata istorie a modernităţii"!): nu-i aşază pe „minorii" Marceline Desbordes-Valmore, Aloysius Bertrand sau Sully Prudhomme în locul „majorilor" Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé; schimbă doar legislaţia care-i încadrează pe „majori": „modernii" din *Cele cinci paradoxuri…* devin în volumul din 2005 „antimoderni". Istoria alternativă a lui Compagnon se face deci cu o colecţie de „alte feţe" ale aceloraşi personaje reţinute de canon (*alt* Baudelaire, *alt* Barthes etc. – dar totuși Baudelaire, Barthes etc.), mergând în acelaşi sens al istoriei pe care-l contestă, adică în căutarea „adevăratei modernităţi". Este ceea ce întreprind şi Hugo Friedrich, şi Paul de Man, şi Matei Călinescu, fiecare cu artileria sa. Apoi

simplul fapt că pronunţă sintagma „adevărata istorie a modernităţii", că vorbeşte de un „specific" al modernităţii (pe care unii sau alţii îl „ignoră"), ca de un adevăr obiectiv sau ca de un destin, aruncă asupra demersului lui Compagnon suspiciunea de esenţialism şi de gândire teleologică. Iar stabilirea Revoluţiei Franceze ca reper al (anti)modernităţii şi afirmaţia „Baudelaire a fost părintele modernităţii" sună ca o recunoaştere a unor cotituri epocale în istoria spiritului şi a progresului. Mai util ar fi, în acest caz, să ne întrebăm nu dacă naraţiunea canonică şi descendenţii lui Baudelaire „trădează" sau contestă „adevărata modernitate" (vehicularea pasionată a presupoziţiilor de „fals" şi „adevărat" fiind, în plus, extrem de nocivă pentru orice proiect demitizant), ci să ne întrebăm de ce s-a întâmplat ca, într-o perioadă anume din istoria literaturii, poezia baudelairiană să fie preferată în locul prozei, presupunând că poate fi identificat, *a posteriori*, un nod cauzal de oarecare soliditate.

Compagnon nu contestă, în realitate, progresul (cât despre Paul de Man, el nu contesta atât progresul, cât reprezentarea procesului de evoluţie sub forma unei eredităţi certe, care asigură transmiterea de date, influenţa unui poet asupra altora). El nu spune că poezia n-a mers înainte prin Baudelaire, iar romanul prin Balzac, Flaubert, Proust (recalibrați ca „antimoderni" în volumul din 2005), ci că acest mers înainte s-a(r fi) putut întâmpla *altfel*, pe alte trasee decât au susţinut exegeții modernităţii literare. Un gest de autentică chestionare a progresului l-ar fi obligat pe Compagnon să arate că poezia lui Baudelaire e mai puțin valoroasă decât literatura din *Le Spleen de Paris* şi că privilegierea ei de către „descendenţii" poetului a dus la o involuţie a artei literare moderne. Or, Compagnon nu-și asumă acest fapt: regretă doar că „descendenţii" lui Baudelaire n-au dezvoltat şi „virtualităţile" din proza acestuia sau că istoricii n-au distins bine „adevărata modernitate" a scriitorului. Altfel spus, Compagnon chestionează modul în care s-a produs progresul (şi în care s-a realizat descendenţa), nu progresul (și nici ideea de descendență) ca atare. Reveriile lui contrafactuale – „adevărata istorie a modernităţii" ar fi aceea care nu s-a întâmplat încă… – nu-l feresc de riscul teleologiei, aşa cum Baudelaire – modern sau antimodern – nu-şi pierde, câtuși de puțin, locul în canonul literaturii şi al modernităţii. Un contestatar autentic al mitului

progresului şi al „conştiinţei istorice" ar fi început prin a ciocăni „mitul" Baudelaire în sine, alături de „miturile" Balzac, Flaubert, Proust – prin promovarea cărora istoricii s-ar fi făcut vinovaţi de propagarea „iluziei" evoluționist-progresiste în reprezentarea fenomenului literar. Neinițiind niciuna dintre acțiunile cu adevărat contestatare enumerate mai sus, Compagnon se dovedește, în sumă, un antiprogresist fără argumente solide atunci când pretinde că a sa istorie a „minorilor" e croită pe un alt calapod decât meprizata narațiune canonică, și un progresist autentic atunci când presupune că etica și cunoaşterea au avansat de așa natură încât astăzi putem vorbi deschis şi despre (falşii) „învinşi", scoţând la iveală firele ocultate ale istoriei şi instaurând dreptatea în istoriografia ultimelor două secole[1].

Revenind la Nietzsche, la Paul de Man şi la opoziția dintre modernitate (viaţă) și istorie, adică la punctul de plecare al cărții de faţă, mult-invocatul text nietzschean „Despre foloasele şi daunele istoriei pentru viaţă" poate oferi şi o interpretare complet nefavorabilă opticii pe care ajunge Compagnon să o apere când vorbeşte despre „trădarea" lui Baudelaire în poezia şi în istoria literară de după el. Viaţa trebuie să uite, dar şi să poată pune punct uitării, zic Nietzsche, şi, cu el, Paul de Man. Numai aşa se poate exercita o critică a trecutului, o delegitimare a lui dinspre prezent: „[c]ăci, întrucât noi suntem rezultatul generaţiilor anterioare, suntem şi rezultatul rătăcirilor, pasiunilor şi greşelilor, chiar al crimelor lor; nu este cu putinţă să te eliberezi total din aceste lanţuri. […] Este o încercare de a ne da oarecum *a posteriori un trecut din care am dori să ne tragem, în contrast cu cel din care ne tragem* – o încercare oricând riscantă, fiindcă este aşa de dificil să găseşti o limită în negarea trecutului şi fiindcă, de cele mai multe ori, cea de-a doua natură este mai debilă decât prima" (*subl.m., T.D.*)[2]. Traducând scenariul propus de

[1] Dar de ce n-ar fi cu putinţă o istorie a învinşilor şi *via* modernitate? Ce altceva decât un „învins al istoriei" e modernul filonazist Pound în faţa modernului comunist Maiakovski, măcar în tabloul rezultat la finele celui de-al Doilea Război? Dar ce e sinucisul de tânăr Maiakovski în faţa depresivului vital Pound, care şi-a consumat până la urmă bătrâneţea și și-a scris opera?

[2] Friedrich Nietzsche, „Despre foloasele şi daunele istoriei pentru viaţă", în *Opere complete*, *op. cit*., p. 179. Fragment citat de Paul de Man în „Literary History and Literary Modernity", *op*. *cit*., p. 149.

Compagnon în termenii fragmentului nietzschean de mai sus, poezia modernă și narațiunea canonică a modernității ar trebui asumată ca rezultat al generațiilor anterioare, cu „pasiunile", „greşelile", chiar „crimele" lor – „crima" poeților şi a istoricilor literari de a fi fost mai atenţi la *Florile răului* decât la *Spleen-ul Parisului*, de pildă. Iar privirea critică aruncată, din prezentul nostru, asupra lor, ca trecut vinovat (vituperația lui Compagnon contra marii naraţiuni canonice şi a poeziei moderne trădătoare de Baudelaire, de pildă) ar trebui să îndemne și la o privire critică asupra prezentului, care îşi are erorile sale. Vorbind despre „trădarea" lui Baudelaire în poezia modernă și în narațiunea canonică a modernității, Compagnon manifestă, s-ar putea spune în spirit nietzschean, simptome de „negare a trecutului". În fond, ceea ce propune Compagnon în proiectul său de istorie alternativă seamănă foarte bine cu încercarea de a ne croi „un trecut din care am dori să ne tragem", de care vorbise Nietzsche. Din acest punct de vedere, câtă vreme doreşte să remodeleze trecutul şi-şi neagă originile (căci de unde, dacă nu din marea naraţiune canonică a modernităţii se trage teoreticianul și istoricul literar Compagnon?), inițiatorul acestui nou proiect nu poate fi decât un „învins". Iar ironia face ca „nou inventata natură" – conceptul antimodernilor ilustrat plenar în volumul din 2005 – să se dovedească, așa cum voi arăta în continuare, mai debilă epistemologic decât precedenta, modernitatea ambivalentă sau dialectică.

Cearta lui Compagnon cu naraţiunea canonică a modernităţii şi convingerea că a găsit în Paul de Man aliatul potrivit în scopul edificării unei teorii a „învinşilor" sunt, prin urmare, prea puțin fondate. În plus, e suspectă de genetism însăşi ideea că ar exista viziuni ortodoxe asupra modernităţii (Baudelaire, Paul de Man) şi viziuni eretice (naraţiunea canonică, Hugo Friedrich etc.), îndepărtate de „adevărul" modernităţii. Nu cumva încearcă Antoine Compagnon să afirme că „părinţii" modernităţii sunt mai aproape de adevăr decât „copiii" ei? Pe de altă parte, chiar în acest spaţiu de contestare a istorismului genetic, exegetul „paradoxurilor modernității" uită adesea diferendele pe care le are cu istorismul genetic şi cu naraţiunea canonică a modernității. Am expus câteva astfel de situații mai sus; mai adaug una: pe de o parte, Compagnon sugerează că „părinţii" (Baudelaire) descriu, sesizează, întruchipează „adevărata modernitate" mai bine decât „copiii" (descen-

denţii lui Baudelaire, în poezie, şi naraţiunea canonică a modernităţii, în critica şi în istoria literară); pe de altă parte, se întâmplă ca însuşi Compagnon să-l corijeze pe Baudelaire atunci când crede că acesta nu surprinde adecvat modernitatea – vezi pasajul din *Cele cinci paradoxuri…* unde susţine că, mai degrabă decât lui Constantin Guys, modernitatea descrisă de Baudelaire în *Pictorul vieţii moderne* li se potriveşte lui Manet şi lui Courbet. Ce comportament este însă acesta, dacă nu unul dictat de marea naraţiune canonică a modernităţii, care-l învaţă pe Compagnon cum să-i predea lecţii de modernitate „novicelui" Baudelaire?

Prin urmare, deşi lăudabil în intenţie, demersul contestatar al lui Compagnon e minat de aceleaşi inerţii genetico-teleologice pe care-şi propune să le înlocuiască; singura consecinţă practică a acestei iniţiative va fi revenirea, în *Antimodernii*, la dubletul modern–tradiţional (sau modern–antimodern, reacţionar, conservator, retrograd etc.), odată cu abandonarea poziţiei mai avansate conceptual (cu un serios aport *via* Matei Călinescu) din *Cele cinci paradoxuri…*

„Adevărata istorie a modernităţii" va deveni, în volumul din 2005, o istorie a antimodernităţii. Încă din primul capitol al *Celor cinci paradoxuri…* logica lui Compagnon o părăsise pe a lui Matei Călinescu, care-i conţinea şi pe „învinşi", alături de învingători. Vrând să facă dreptate unora, Compagnon părea a-i anula în bloc pe ceilalţi. Lectura lui „în răspăr" faţă de naraţiunea canonică nu va aduce însă niciun „învins" autentic la rampă: nu se poate spune că istoria modernităţii i-a ratat, până la Compagon, pe Baudelaire, pe Benda, pe Thibaudet sau pe Roland Barthes. Învingătorul „învins" este, de la *Cele cinci paradoxuri…* până la *Antimodernii*, doar conceptul dialectic de modernitate, moştenit de la Nietzsche, Paul de Man, Octavio Paz, Matei Călinescu ș.a., iar „învinsul" învingător devine vechiul cuplu tradiţie–modernitate, travestit în mai tânăra pereche antimodernitate–modernitate. În noua sagă a antimodernităţii, „pasiunea"–„rezistenţă" demaniană va fi înşurubată, ca şi la Călinescu, adânc în istorie, în istoria Europei post-revoluţionare şi îndeosebi în istoria Franţei, însă dialectica celor două modernităţi de la Călinescu se contrage în zbuciumul interior al antimodernului. Toată neliniştea şi răzvrătirea care, la Paul de Man şi Călinescu, dădeau seama de natura paradoxală a artistului modern vor cădea acum pe umerii antimodernului, inapt să-şi asume până la capăt prezentul.

II

Ar fi exagerat să se afirme că între *Cele cinci paradoxuri ale modernităţii* şi *Antimodernii* viziunea lui Compagnon suferă prefaceri complexe. Schimbarea e importantă, însă nu şi complexă, în sensul că teoria modernităţii din prima lucrare e convertită brut, fără reglaje suplimentare, într-o teorie a antimodernităţii.

Se poate astfel constata că, dacă modernitatea era în prima carte eminamente „ambivalentă", aceeaşi proprietate defineşte acum spiritul antimodern[1]. Introducerea la *Antimodernii* pare, pe alocuri, preluată din *Cele cinci paradoxuri ale modernităţii*, adică din acea viziune pornită din Paul de Man şi Matei Călinescu. Antimodernii ar fi tocmai „modernii care nu se împacă deloc cu Timpurile moderne, cu modernismul sau cu modernitatea, sau modernii fără de voie, modernii sfâşiaţi între mai multe tendinţe" (*A*[2], 11), al căror „prototip" este, fireşte, Baudelaire, cu „reacţia contra modernului din el însuşi", cu „ura de sine în calitatea sa de modern" (*A*, 11). Literalmente identic modernului din *Cele cinci paradoxuri…*, antimodernul – sau „modernul adevărat" – este scindat între trecut şi prezent, trăieşte modernitatea „ca pe o smulgere" (*A*, 16), e, altfel spus, „un modern prins în mişcarea istoriei, dar incapabil să renunţe la trecut", fiindcă „nu există modern fără antimodern", iar „antimodernul în modern este însăşi cerinţa libertăţii" (*A*, 18, 19). Ambivalenţa antimodernului ar fi strălucit ilustrată de spiritul lui Chateaubriand („modern prin sentimentul ireversibilităţii timpului şi antimodern prin identificarea acelei sensibilităţi cu un declin. […] Chateaubriand face din istorie o cădere, o degradare" – *A*, 97, descriere

[1] Dacă Jacques Maritain, cu *Antimoderne* (1922), e una dintre primele surse ale conceptului, termenul „antimodernist" (variantă nu neapărat coincidentă cu „antimodern") poate fi întâlnit, în varii ocurenţe, îndeosebi în a doua parte a secolului trecut. Paul de Man, care-i pusese lui Emil Staiger eticheta de „antimodernist" în eseul „Literary History and Literary Modernity", şi chiar Matei Călinescu, în eseurile discutate mai sus – pentru a mă limita la autorii studiaţi în cartea de faţă – îl folosesc, fără a-i ataşa însă şi o filosofie anume.

[2] Citez din ediţia românească – Antoine Compagnon, *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*, traducere din limba franceză de Irina Mavrodin şi Adina Diniţoiu; prefaţă de Mircea Martin, Bucureşti, Editura Art, 2008. Pentru ancorarea citatelor am folosit sigla *A*, urmată de numărul paginii.

similară portretului delegat anterior modernului – vezi *CP*, 18-19), într-o linie care duce până la *spleen*-ul şi melancolia lui Baudelaire (*A*, 99). Asimilarea antimodernităţii cu contrarevoluţia, ca produs dialectic al revoluţiei, se face apoi tocmai pentru a scoate în evidenţă natura dialectică a ambivalenţei „antimoderne": „Contrarevoluţia intră în conflict cu Revoluţia […] în termenii (moderni) ai adversarei sale; îi dă o replică Revoluţiei, potrivit unei dialectici care le leagă în mod iremediabil […]: astfel antimodernul este modern (aproape) încă de la origini" (*A*, 29, vezi şi *A*, 30-37). În altă parte, referindu-se la Joseph de Maistre, descriptibil şi ca „premodern", şi ca „ultramodern", Compagnon consideră că „*antimodern* se potriveşte mai bine, dată fiind ambivalenţa termenului" (*A*, 66); Charles Maurras ar fi antimodern fiindcă ar ilustra „dialectica acţiunii şi a reacţiunii" şi o „ambivalenţă estetică" perpetuată „dincolo de Afacerea Dreyfus" (*A*, 160), „vituperaţia", ca retorică tipic antimodernă, fiind şi ea caracterizată de aceeaşi fostă proprietate esenţială a modernităţii – „paradoxul", „paradoxismul" sau „paradoxalismul" (*A*, 164, 175). Péguy, „eternul transfug, agentul dublu întruchipat", Renan, Benda, Bergson, Maritain apar, pe rând, şi ca moderni, şi ca antimoderni (atât în sincronie, cât şi în diacronie, în funcţie de perspectivă), totul pledând pentru calificarea lor ca ambivalenţi. Paul Morand e citat cu un „autoportret" vehiculat în *Antimodernii* ca un epitom al antimodernului, de la Chateaubriand încoace: „Eram în acelaşi timp un om al timpului trecut şi un răzvrătit" (*A*, 17). (Totuşi, în altă parte Compagnon susţine că antimodernul e „un om al timpului său" – nu al timpului trecut, ca reacţionarul: „«Trebuie să fii om al timpului tău» – nicio altă declaraţie nu rezumă mai bine dilema antimodernului, care priveşte înspre trecut şi agreează prezentul, luptând astfel împotriva lui însuşi" – *A*, 98.) Reconvertirea modernilor în antimoderni, prin acelaşi principiu director al ambivalenţei sau al paradoxului, este pretutindeni evidentă[1].

[1] Germenul ideii de antimodern(itate) a fost depistat, în opera lui Compagnon, încă din *La Troisième République des Lettres* (1983), scriere preocupată de contingentul relațiilor din lumea literară a Franței dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea. Tipologia burghezului antidemocrat surprinsă acolo ar fi, de pildă, antimodernă (*cf.* http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/soare_oana_2013_these.pdf, pp. 5-10). Totuși, dat fiind că interpretările

Antimodernii lui Compagnon sunt nostalgicii, melancolicii, decliniștii, revoltaţii contra valorilor burgheze – dar nu sunt ei, se pune întrebarea, chiar modernii lui Matei Călinescu și ai lui Compagnon înșuși, cel din *Cele cinci paradoxuri…*?

O modificare substanţială de perspectivă faţă de opticile lui Paul de Man şi Matei Călinescu reprezintă însă, în *Antimodernii*, renunţarea cvasi-completă la grila estetică şi tratarea modernităţii şi a antimodernităţii exclusiv prin grila ideologică: de la Chateaubriand şi Joseph de Maistre, la Ernest Renan şi Léon Bloy, la Charles Péguy, Jacques Maritain, Albert Thibaudet, Julien Gracq şi Roland Barthes, sumarul volumului *Antimodernii* nu cuprinde, în realitate, scriitori sau critici în calitatea lor de creatori, ci în ipostaza de gânditori politici, de filosofi, de cetăţeni adepţi ai unor ideologii, dincoace sau dincolo de imanentul operelor literare sau critico-istorice. Lista „antimodernilor" acroşaţi în această calitate de Compagnon e însă mult mai lungă: Stendhal, Flaubert, Balzac, Baudelaire, Rimbaud sau Proust – practic toate stelele literaturii franceze – cad, printr-un aspect sau altul al gândirii lor socio-politice, sub incidenţa antimodernităţii. Baudelaire şi Proust ar fi antiprogresişti, Balzac exprimă convingeri antidemocratice, fiecare a avut la un moment dat o relaţie ostilă cu mediul burghez sau cu prezentul în sens larg. Compagnon nu se ocupă aici de modernitate în sens estetic, de curente, de opere sau de autori (nu vorbeşte, de pildă, deloc despre modernism în calitatea lui de curent literar), ci de reacţiile la ceea ce Matei Călinescu numise modernitatea sociopolitică sau burgheză. Doar că reacţiile studiate de Compagnon nu par să conducă sistematic la creaţie, ca la Călinescu, ci acoperă un repertoriu reductibil la poziţii ideologice, care par să se exprime abia întâmplător și prin limbajul artei.

În plus, mai ferm decât o făcuse în *Cele cinci paradoxuri…*, chiar dacă Baudelaire-modernul rămânea acolo un nex important al discuţiilor, teoria antimodernităţii e întoarsă decisiv spre solul francez şi ancorată în istoria sociopolitică a Franţei, însuşi termenul „antimodern"

---

din amintitul volum nu asumă sau nu converg și spre o teorie explicită a (anti)modernității – adică una construită în jurul radicalului „modern" –, această lucrare de tinerețe a lui Compagnon nu poate interesa aici decât colateral.

fiind revendicat de la Charles du Bos şi de la *Antimoderne* a lui Jacques Maritain, cărora Compagnon le oferă altminteri o lectură foarte în spiritul lui Paul de Man şi Matei Călinescu: „Aşa cum era conceput de Maritain şi Du Bos, epitetul *antimodern* califica o reacţie, o rezistenţă la modernism[1], la lumea modernă, la cultul progresului, la bergsonism, dar şi la pozitivism. El desemna îndoiala, ambivalenţa, nostalgia, mai mult decât un simplu refuz" (*A*, 13). Thibaudet este identificat și el şi printre sursele noului concept: astfel, în *Les Idées politiques de la France* (1932), Thibaudet constata că „trăsătura cea mai remarcabilă a familiei tradiţionaliste este importanţa ei în lumea celor care scriu şi slăbiciunea ei în lumea politică" (*apud A*, 14). Surprinzător sau nu, „familia tradiţionalistă" la care se referă Thibaudet şi care, în optica lui Compagnon, ar fi de fapt familia antimodernilor, îşi dispută acelaşi teren de manevră cu familia modernilor lui Matei Călinescu: modernitatea estetică inovatoare opune rezistenţă celeilalte modernităţi, soci(et)ale. Dar tocmai această „importanţă" a „familiei tradiționaliste" „în lumea celor care scriu" e ocolită de Compagnon, în favoarea reliefării „slăbiciunii ei în lumea politică", a posturii ei de „învinsă" a istoriei. Faptul că aceşti „învinşi" ai modernităţii sociopolitice sunt marii eroi ai modernităţii estetico-literare nu e problematizat în demersul lui Compagnon – care, de altfel, continuă și aici, pe terenul antimodernităţii, proiectul deconstruirii naraţiunii canonice a modernităţii iniţiat în *Cele cinci paradoxuri…*: „Suntem atenţi la drumurile pe care istoria nu s-a angajat. Victimele şi învinşii ne emoţionează, iar antimodernii sunt înrudiţi cu victimele istoriei. […] tindem să-i vedem pe antimoderni ca fiind mai moderni decât modernii, decât avangardele istorice: […] ei par mai contemporani şi mai apropiaţi de noi acum, pentru că erau mai dezamăgiţi. Curiozitatea faţă de ei a sporit odată cu suspiciunea noastră

[1] Nu e vorba de curentul literar cunoscut astăzi sub acelaşi nume în istoriografia literară postbelică. În *Antimodernii*, „modernism" e folosit exclusiv în accepţiunea lui teologală, de mişcare din interiorul Bisericii Catolice, condamnată de Papa Pius al X-lea în 1907 prin enciclica *Pascendi dominici gregis*. Despre iudaismul fără cult, fără Talmud, Compagnon spune, de pildă, că „a fost un modernism, cea mai bună întruchipare a spiritului modern ca încredere în ştiinţă şi în progresul social" (*A*, 250; ocurenţe ale „modernismului" în aceeaşi accepţie teologală se găsesc şi la paginile 254, 262, 264, 285, 294).

postmodernă faţă de modernism" (*A*, 13). Călinescu nu vorbea de „învinşi", ci de o rezistenţă activă a artistului faţă de societate. În locul acestui optimism *à l'américaine*, Compagnon alege etosul melancolic, mai potrivit bătrânei Europe. Caritate, pur interes psihanalitic pentru aceşti „dezamăgiţi", revizionism şi reabilitare a resentimentarilor, în sens foarte vast și totodată vag, toate sunt mixate la el într-un discurs cu aspiraţii recuperatoare. Teoria victimei care-şi acceptă sacrificiul devine o carte de vizită a antimodernului, la fel cum răzvrătirea lui contra prezentului pierde orice alură revoluţionară. Antimodernul suferă fără să poată clinti nimic din loc; arta lui e un spaţiu al zbaterii ineficiente şi al nostalgiei fără nerv, nu al criticii sau al rezistenţei.

Pentru a vedea însă pe ce se întemeiază teoria antimodernităţii, trebuie studiat mai întâi termenul ei de raport, modernul/ modernitatea, în noua accepţie a lui Compagnon.

Ce este modernul?

Cu modernul sau cu modernitatea sunt echivalate în *Antimodernii* următoarele evenimente, concepte, filosofii: Revoluţia Franceză, Republica, umanismul, raţionalismul (cu varianta intelectualism), democraţia sau doctrina egalităţii sociale, votul universal, teoria bunului sălbatic, metoda, justiţia, ideologia, utopia, protestantismul, evoluţionismul progresist, materialismul („materialismul burghez" criticat de Renan), banii ca agent al capitalului, secularizarea, anticlericalismul, parlamentarismul, lupta de clasă, anarhia, individualismul, drepturile naturale, sociologia şi, în genere, scientismul progresist. Moderni ar fi, ca atare, Rousseau, Hegel şi Marx, iar antimoderni Pascal, Nietzsche, Schopenhauer, determiniştii „pesimişti" de tip Renan, Taine sau Brunetière, dar şi primul Bergson, cel din *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei* – gânditori care au recuzat, într-o formă sau alta, viziunea progresistă asupra istoriei sau cultul raţiunii; la un moment dat, chiar Voltaire e declarat antimodern, pentru ironia deprimistă din *Candide*. Baudelaire, care, în *Inima mea dezgolită* (1887), văzuse în Revoluţia de la 1848 „[p]lăcerea *naturală* a demolării" şi-şi pierduse „încrederea în om, în democraţie şi în număr, ba chiar în suveranitatea poporului şi în sufragiul universal" (*A*, 38), Chateaubriand, care, în *Memorii de dincolo de*

mormânt (1849-1850), opinase că „francezii merg instinctiv de partea puterii; lor nu le place câtuşi de puţin libertatea; idolul lor este numai egalitatea" (*apud A*, 38), Du Bos, care, „sub egida lui Pascal", „apără o altă ordine a cunoaşterii, intuitivă sau sensibilă" (*A*, 12) sau Renan, care respinge „materialismul şi democraţia" ce au dus la înfrângerea Franţei în 1870, sunt consideraţi „antimoderni".

Perechi relevante de moderni şi antimoderni ar fi: optimiştii (moderni) *vs* pesimiştii istoriei (antimoderni); intelectualişti/ raţionalişti/ pozitivişti/ Sorbona neo-kantiană (moderni,-e) *vs* spiritualişti/ intuiţionişti (antimoderni); cultura laică, democraţia (moderne) *vs* cultura teologală, teocraţia (antimoderne); protestantism (modern) *vs* catolicism (antimodern); revoluţionari (moderni) *vs* contrarevoluţionari (antimoderni); burghezie (modernă) *vs* nostalgici ai aristocraţiei (antimoderni); anarhie/ barbarie/ nihilism (moderne) *vs* ordine (antimodernă); capitală (dextrogiră) *vs* provincie (sinistrogiră, după clasificarea lui Thibaudet); evrei (moderni) *vs* francezi (antimoderni); monism, unificarea cunoaşterii – „un principiu de explicare unică a realului" (moderne)/ dualism (antimodern); idealişti/ utopişti (moderni) *vs* realişti/ pragmatici (antimoderni), dar şi materialişti/ pozitivişti (moderni) *vs* spiritualişti (antimoderni); timpul obiectiv, metoda istorică (moderne) *vs* timpul subiectiv, durata internă (antimoderne); valori universale post-1789 (moderne) *vs* valori naţionale/ locale (antimoderne) etc.

Eminamente politice la Compagnon, uzurile conceptelor de modernitate şi antimodernitate ţin şi de evoluţia ideilor sau a conceptelor. (Anti)modernitatea teoretică, ideologică, epistemologică e dublată, prin urmare, de o (anti)modernitate practică, economică, socială şi, desigur, politică.

Sintetizând enumerările de mai sus, modernitatea înseamnă, după Compagnon, intelectualism, idealism (opus pragmatismului sau recursului la experienţă antimodern, care are rolul de a zădărnici teoriile schimbării *statu quo*-ului avansate de moderni), dar şi optimism (opus „disperării" antimoderne), apoi „metoda" şi întocmirea societăţii pe baze juridice – forme prin care spiritul uman încearcă să configureze realul conform parametrilor gândirii umane. Învăţământul laic în sine apare ca „modern"; iar raportat la particularităţile academice franceze, moderne ar fi „Sorbona neo-kantiană", cu pozitivismul, determinismul, asociaţionismul şi materialismul său (*A*, 292). Pot fi incluse, așadar, în

bagajul cognitiv delegat antimodernilor „anti-intelectualismul, pragmatismul, pesimismul, tragicul, totul amestecat cu trimiteri la Bergson, Hartmann, Nietzsche şi Pascal" (*A*, 256), antimodernii sprijinindu-se „[p]e aceste trei premise critice – intuiţia împotriva metodei, pesimismul împotriva progresismului, forţa împotriva justiţiei –, toate denunţând intelectualismul modernilor în numele voinţei de a adera la real" (*A*, 258). Disocierea modernului de antimodern atinge și concepte ținând de sfera psihologicului în sens larg: „bovarismul" lui Jules Gaultier, de pildă, e incriminat, alături de „belfegorism", ca „modern" (vezi capitolul despre Julien Benda – *A*, 356).

Modernitatea economico-sociopolitică şi teologică ar include „democraţia, parlamentarismul, lupta de clasă, sufragiul universal, materialismul, anarhia, toată moştenirea lăsată de anul 1789, de a cărei pervertire Balzac a fost conştient de la bun început", cum credea Paul Bourget (*A*, 49). Judecând după ostilitatea lui Maistre faţă de protestanţi (exprimată astfel în *Réflexions sur le protestantisme dans ses rapports avec la souveraineté*, 1798: „ulcerul funest care se agaţă de toate suveranităţile […], fiul orgoliului, tatăl anarhiei, dizolvantul universal" – *apud A*, 169), în condițiile în care protestantismul e ținut „răspunzător de Revoluţie" sau „simptomatic pentru decăderea moravurilor, care a condus la Revoluţie" (*A*, 170), ca moderne apar spiritul protestant, individualismul, democraţia. Iudaismul ar fi şi el un echivalent al „spiritului modern", adică al ştiinţei, al laicităţii şi al Republicii (*A*, 224), evreul întruchipând „un agent al modernismului" (termen care la Compagnon desemnează modernitatea tehno-sociopolitică și, în alte situații, modernismul teologal, nu curentul literar). În aceeaşi ordine de idei, banii sunt „moderni" (vezi afirmaţia lui Péguy din *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne* (1914): „[l]ivretul de economii este tot ce poate fi mai modern" – *apud A*, 270), adică economicul în sine, precum şi politicul în sine, cum credea Benda, cu tot ce ţine de rasă, clasă, naţiune şi partid (*A*, 369, 370, 371). Caracteristic evului modern ar mai fi, după Maurras (interpretat de Thibaudet), romantismul, care „[t]recând de la literatură la politică, […] a lucrat împotriva Statului, regelui, patriei, proprietăţii, familiei şi religiei, în favoarea anarhiei şi nihilismului social; odată cu el, societatea s-a efeminat. Un romantism vulgarizat a devenit forma literară a facilităţii, proprie Republicii tovarăşilor" (*A*, 359-360). Moderne sunt, în sumă, idealismul și universa-

lismul (opuse realismului, pragmatismului, contextualismului anti-modern), dar şi materialismul sau pozitivismul, împotriva cărora se ridică „spiritualismul" antimodern.

Nu e greu de sesizat, în aceste condiţii, că modernitatea căreia i se opun antimodernii lui Compagnon este tocmai modernitatea burgheză, sociopolitică, modernitatea timpului obiectiv căreia îi rezistă, dialectic, modernitatea estetică – modernitatea timpului interior –, în viziunea lui Matei Călinescu. Iar dacă Matei Călinescu spărsese monolitul demanian al modernității în două modernități, sociopolitică și estetică, Compagnon își exercită pulsiunea disocierii asupra modernității sociopolitice a lui Călinescu, pe care o frânge în două: modernitatea sociopolitică, pe de o parte, iar pe de alta, antimodernitatea sociopolitică, făcând din aceasta din urmă teatrul tensiunii ce opunea, la istoricul român, modernitatea estetică modernităţii soci(et)ale. Teoria celor două modernităţi a lui Călinescu migrează, așadar, la Compagnon, spre o teorie a modernităţii şi a antimodernităţii, însă cu consecința, de importanţă capitală, că esteticul dispare din peisaj, modernitatea şi antimodernitatea manifestându-şi tensiunea și rezistențele eminamente în câmpul sociopoliticului şi al ideologicului. Dialectica celor două modernităţi şi permanenta necesitate de a se reinventa a artistului sunt concentrate, la Compagnon, în disperarea cetăţeanului care nu-şi găseşte locul în prezent(-ul patriei), dar nici nu se poate rupe de el[1].

[1] În prefaţa ediţiei româneşti a *Antimodernilor*, Mircea Martin – unul dintre cei mai avizaţi comentatori autohtoni ai lui Compagnon – distinge acurat articulațiile conceptului de antimodern (ambivalenţa, „modernismul moderat" etc.), la fel şi potenţialele lui slăbiciuni, cauzate de progresiva golire de substanţă a radicalului *modern* pe măsură ce teoria antimodernului acaparează prim-planul, un fel de a spune că are loc o uzurpare a identităţii modernului („nu doar antimodernii au fost moderni împotriva lor înşile, ci chiar şi modernii adevăraţi au fost moderni împotriva lor înşile. Doar că antimodernismul moderniştilor e mai degrabă unul *implicit*, după cum implicit este şi modernismul antimodernilor. O întrebare se ridică, totuşi, în urma acestui seducător şi vertiginos chiasm: cine mai poate fi considerat *modern* pur şi simplu?" – *A*, 8). Interesant este însă faptul că Mircea Martin este și autorul substanţialei postfețe ce însoţeşte a doua ediție (versiunea în română) din *Cinci feţe ale modernităţii*, un comentariu al său din prefaţa la *Antimodernii* – „atât moderniştii veritabili, cât şi antimoderniştii veritabili au

Ce este antimodernul?

Aşa cum în capitolele consacrate lui Paul de Man şi lui Matei Călinescu am urmărit, în paralel cu transformările ideii de modernitate, și performanţele epistemologice ale concepţiilor acestor autori, în diferitele lor faze de evoluţie, îmi propun să fac acelaşi lucru şi în cazul conceptului promovat de Antoine Compagnon în *Antimodernii*. Voi analiza în ce măsură este un concept novator și coerent cu propriile premise, comparându-l cu alte soluţii existente pe piaţa contemporană şi în istoria ideilor.

Antimodernitatea e caracterizată, în perspectiva lui Compagnon, de şase proprietăţi, eterogene ca sferă de manifestare, de la politic şi teologic la stilistică și retorică, dar unite de pulsiunea respingerii doctrinei progresului, ca moştenire a Luminilor. Aceste proprietăţi[1], forme ale coabitării ostile, răzvrătite, cu prezentul, se confundă cu apetența antimodernului pentru: *contrarevoluţionarism*, *anti-Iluminism*, *pesimism*, *doctrina păcatului originar*, *sublim* şi *vituperaţie*.

Antimodernul, pretinde Compagnon, este *contrarevoluţionarul* prin excelenţă, contrarevoluţia apărând (ca şi modernitatea estetică a lui Călinescu) ca un efect dialectic al revoluţiei (respectiv al modernității sociopolitice, în cazul lui Călinescu), relație redată astfel după Edmund Burke și ale sale *Reflecții asupra Revoluției din Franța* (1790): „contrarevoluţia este inseparabilă de Revoluţie; este dublul acesteia, replica, negarea, combaterea sa" (*A*, 27). Contrarevoluţionarul ar fi deci (cel puţin) la fel de modern ca revoluţionarul, câtă vreme îl conţine

---

fost înnoitori în ordine estetică şi critici la adresa modernității" (*ibid*.) – fiind, de pildă, perfect în tonul viziunii călinesciene despre modernitatea artistică opusă modernității soci(et)ale. Totuși, Călinescu şi Compagnon nu sunt apropiați nici măcar pasager în prefaţa ediţiei româneşti a *Antimodernilor*, deși similitudinea dintre „modernitatea" lui Călinescu și „antimodernitatea" lui Compagnon e greu de trecut cu vederea.

[1] Pentru facilitatea expunerii, le voi numi în continuare „proprietăţi", deşi, riguros vorbind, e discutabil dacă pot fi considerate atribute distincte, dat fiind că se implică reciproc, se suprapun sau se află într-o relaţie de cauză–efect (pesimismul, de exemplu, este un efect al anti-Iluminismului).

depăşindu-l, aşa cum arăta Joseph de Maistre[1], care, pretinde Compagnon, „îl anticipează pe Hegel". Ca atare, „contrarevoluţia nu va fi negarea revoluţiei – căci istoria este ireversibilă –, ci depăşirea ei sau preluarea unei ştafete. Pentru a face înţeleasă această dialectică, el [Maistre] recurge la figura numită *reversio* sau antimetabolă – «nu *o revoluţie contrară*, ci *contrariul Revoluţiei*»" (*A*, 36)[2]. Aşadar „ar trebui făcută o distincţie între *contra-* şi *anti-revoluţie*. Antirevoluţia desemnează ansamblul forţelor care opun rezistenţă Revoluţiei, în timp ce contrarevoluţia presupune o teorie a Revoluţiei. Aşa stând lucrurile […], ne interesează mai puţin *antimodernii* (ansamblul forţelor care se opun modernului), cât cei pe care ar trebui mai curând să-i numim *contramoderni*, pentru că reacţia lor se întemeiază pe o gândire asupra modernului. […] Adevăratul contrarevoluţionar a cunoscut beţia Revoluţiei" (*A*, 30-31). Şi mai subtil de atât, „[a]ceastă dialectică are

[1] Reper ferm al antimodernităţii în cartea lui Compagnon, Maistre ajunsese însă la contrarevoluţie trecând prin masonerie şi cochetare cu ideile iluministe (pentru relaţia dintre masonerie, burghezie şi Iluminism, vezi Reinhart Koselleck, *Critică şi criză*, *op. cit.*). Ca mason, Maistre militase pentru monarhia luminată, rămânând şi după 1789 în ochii unora suspect de simpatii revoluţionare *via* masonerie şi frecventarea surselor filosofice ale Luminilor.

[2] Teoria se găseşte în *Considérations sur la France* [1797], cap. X – vezi Joseph de Maistre, *op. cit.*, p. 276. În prefaţa acestei ediţii (pp. 9-11), Pierre Glaudes face o scurtă trecere în revistă a exegezei maistriene, care nu poate să nu-l frapeze pe cititorul lui Compagnon dat fiind că trăsăturile delegate de acesta antimodernului coincid în bună măsură cu proprietăţi atribuite lui Maistre de diverşii săi comentatori: George Steiner a văzut, de pildă, în el un profet al relelor (post)modernităţii noastre (un echivalent al modernului „mai adevărat" decât modernii, la Compagnon), Roland Barthes i-a pus în valoare stilul, plăcerea scriiturii ce rămâne în urma unor idei astăzi nedigerabile (o chintesenţă a „vituperaţiei" antimoderne deduce Compagnon aproape exclusiv din stilistica frazei maistriene), Jean-Yves Pranchère a vorbit despre Maistre ca despre o icoană răsturnată a modernităţii noastre (vezi antimodernul ca antagonist lucid al modernului doldora de iluzii, la Compagnon). În fine, imaginea întoarcerii pe dos a filosofiei Luminilor, de care a fost, de asemenea, apropiată gândirea lui Maistre, pe urmele *Dialecticii Luminilor* (1947) a lui Max Horkheimer și Theodor W. Adorno, se regăseşte și ea în prototipul antimodernului: „Graţie tradiţiei antimoderne, dreapta împrumută mitul stângii întorcându-l pe dos ca pe o mănuşă" (*A*, 535).

drept efect paradoxal faptul că Revoluţia va ajunge să lucreze în folosul Monarhiei, rezultat scandalos în ochii celor mai mulţi dintre antirevoluţionarii obişnuiţi […]. Antirevoluţionarul crede că monarhia va reveni din exterior; contrarevoluţionarul pariază pe Revoluţie pentru a aduce înapoi Monarhia" (*A*, 37). Iată, deci, raţiunile pentru care Compagnon distinge între contrarevoluţionar şi antirevoluţionar (acesta din urmă, simplu opozant al revoluţiei, care nu urmăreşte decât întoarcerea la starea precedentă) și admite că folosește termenul „antimodern" numai din raţiuni stilistice, antimodernii săi fiind, riguros spus, *contramoderni* (termenul de „contramodern" nici nu era, de altfel, o noutate pe piața ideilor, existând deja, de pildă, la Peter L. Berger, cum am arătat în capitolul despre Matei Călinescu). După Maistre şi Chateaubriand, Baudelaire ar manifesta aceeaşi „ambivalenţă" faţă de Revoluţie – fascinaţie şi, deopotrivă, resemnare – după care pot fi recunoscuți contrarevoluţionarii (*A*, 37). (În ce-l privește pe Baudelaire, autorul celor *Cinci fețe ale modernității* făcuse, încă o dată, o observație similară, „Baudelaire «modernistul»" apărându-i drept „campionul fidel al vechiului regim în politică" (*CF*, 66), atitudine căreia Călinescu îi găsise, în schimb, o justificare chiar în logica dialectică a modernității.) Antimoderni, *i.e.* contrarevoluţionari, ar mai fi Stendhal, Balzac, Flaubert, George Sand, Taine, Gobineau, Renan, Barrès, Bourget, Huysmans, Péguy, Thibaudet, Claudel şi, nu în ultimul rând, Proust.

În pofida similitudinilor cu opiniile unor autori care l-au precedat și cu chiar cu ideile din *Cele cinci paradoxuri…*, Compagnon insistă totuşi să prezinte antimodernitatea drept o inovaţie conceptuală, de unde și preocuparea de a delimita acest concept de ceea ce el consideră a fi doar sinonime aparente ale acestuia, îndeosebi de tradiţionalism. Dacă tradiţionalistul ar fi întors complet spre valorile trecutului, antimodernul ar fi „sfâşiatul" între două ordini, nostalgicul ce nu se poate „smulge" din prezent, dar care, chiar prin această coabitare suferindă cu lumea în care trăieşte, este un epitom al prezentului: „Cine sunt *antimodernii*? […] Nu toţi campionii *statu quo*-ului, conservatorii şi reacţionarii de tot felul, nu toţi melancolicii şi toţi dezamăgiţii timpului lor, imobiliştii şi radicalii, ursuzii şi morocănoşii, ci modernii care nu se împacă deloc cu Timpurile moderne" (*A*, 11); „Antimodernii – aşadar, nu tradiţionaliştii, ci antimodernii autentici – n-ar fi alţii decât modernii, adevăraţii

moderni, cei care nu se mai lasă înşelaţi, care nu-şi mai fac mari iluzii cu privire la modernitate" (*A*, 12). (Cine vrea să recunoască aici teoria celor două modernităţi a lui Călinescu sau teoria modernităţii și a literaturii ca rupere *de* și revenire *la* prezent a lui Paul de Man are însă destule argumente.) O diferenţă specifică a antimodernului faţă de ceea ce îndeobşte se numeşte „tradiţionalist" ar fi, după Compagnon, calitatea sa de efect sau de emanat al Revoluţiei Franceze, eveniment care ar fi reprezentat o „ruptură decisivă şi [o] cotitură fatală. Existau tradiţionalişti şi înainte de 1789, au existat întotdeauna, dar nu au existat antimoderni în sensul interesant, modern al cuvântului" (*A*, 13). Antimodernitatea, aşa cum apare ea în *Antimodernii*, devine un bun „naţionalizat", de patrimoniu, asupra căruia cultura franceză pretinde exclusivitatea, Compagnon ajungând chiar să emfatizeze calitatea ei de produs eminamente francez şi valabil doar pentru spaţiul francez: „Ca şi Pascal, Bergson îl înarmează pe Péguy împotriva «lumii moderne» şi metodei istorice şi justifică apelul la memorie, ca durată profundă şi vie, *franceză, creştină*, împotriva istoriei reci" (*subl.m., T.D.*) (*A*, 272)[1]. Presupunând, deci, că „partizanii Romei sau ai Regelui", catolicii sau monarhiştii fără nuanţe ar reprezenta tradiţionalismul simplu, „ne-antimodern", că tradiţionaliştii îşi resping complet prezentul (dacă s-ar putea demonstra aşa ceva în cazul vreunuia dintre ei!), netrăind suferinţa dependenţei de el, ca antimodernii, presupunând, deci, acest foarte puţin plauzibil scenariu, Compagnon insistă să afirme că „[t]endinţa sau tentaţia antimodernă cea mai fecundă, politic şi intelectual vorbind, nu se găseşte la partizanii Romei sau ai Regelui, ci la nişte oameni care aparţin lumii moderne din plin, chiar dacă se

[1] Vezi, în aceeași ordine de idei, şi succintul interviu intitulat „Antoine Compagnon: «La France, berceau des antimodernes»" [Antoine Compagnon: „Franţa, leagănul antimodernilor"], apărut în „Le Point", nº 2150, 28 novembre 2013, p. 41, unde antimodernitatea e creditată drept „o noţiune foarte franţuzească", explicabilă (doar) „prin istoria noastră [a francezilor], prin fascinaţia exercitată de Revoluţia Franceză, dar şi fiindcă modernitatea s-a născut în Franţa". La fel de mult este exagerată în *Antimodernii* și francitatea romantismului, considerat un emanat *par excellence* al Revoluţiei Franceze. Pentru o privire mult mai complexă, în care sursele germane ale romantismului, dar şi cele engleze sunt judecate într-un fin balans cu cele franceze, vezi Georges Gusdorf, *Le romantisme* [1982], I-II, Paris, Payot, 2011.

neliniştesc din cauza ei – zişi moderni fără voia lor, *reluctant moderns* sau moderni reticenţi –, la nişte copii ai democraţiei, care deplâng absenţa unei societăţi organice şi se îndoiesc de binefacerile sufragiului universal" (*A*, 254). (De reţinut că „tentația antimodernă" e păstrată în spectrul „politic şi intelectual" – literarul neintrând în calcul.)

În aceste condiţii, „antimodernul este modern (aproape) încă de la origini" şi trebuie deosebit de tradiţionalist: „[f]aţă de tradiţionalist, care are rădăcini, antimodernul nu are nici acoperiş, nici masă, nici pat" – „Crezul antimodern" fiind sintetizat, după Compagnon, în ultimul poem din *Florile răului*, *Călătoria* (*A*, 29). Pe lângă raportul dialectic, constitutiv, al antimoderului cu Revoluţia, acest sentiment al „dezrădăcinării" ireversibile ar constitui diferența specifică dintre tradiţionalist şi antimodern[1] și raţiunea ce ar justifica apariția acestui nou concept măcar în jargonul istoriei literare contemporane, dacă nu și în cel al istoriei ideilor în genere. Din păcate, nu este o diferență specifică solid documentată, dimpotrivă: majoritatea antimodernilor investigaţi aici de Compagnon au şi „masă", şi „acoperiş", şi „pat", adică au ceva de apărat: religia, patria, clasa socială etc., nu sunt nişte angoasaţi fără obiect. De la Burke la Péguy, numai de lipsa patriei nu pot fi bănuiţi „antimodernii": totul, chiar şi cele mai puţin materiale concepte şi concepţii sunt orientate spre conservarea/ recuperarea acelei autorităţi care făcea din patria politică o mare putere şi un simbol (vezi *supra*, „apelul la memorie, ca durată profundă şi vie, franceză, creştină, împotriva istoriei reci"). În plus, pentru a fi validă, această potenţială diferenţă specifică a antimodernului ar fi trebuit scoasă la rampă după

[1] Deosebirea dintre antimodern și tradiționalist este o diferență specifică prin care Compagnon îşi promovează conceptul inclusiv în texte de popularizare – vezi interviul citat din „Le Point": „Să fim atenţi să nu-i confundăm pe antimoderni cu simplii tradiţionalişti. Cei pe care-i numesc antimoderni sunt personalităţi pe deplin conştiente că sunt luate de valul istoriei, care ştiu că întoarcerea nu mai e posibilă. Gândiţi-vă la Chateaubriand sau la Baudelaire, aceşti inventatori ai modernităţii care au luat act de faptul că modernitatea implică pierdere şi nostalgie. Ambivalenţa antimodernilor chiar în asta stă". Tot aici, Compagnon leagă filosofia vechilor antimoderni de conştiinţa păcatului originar şi o desparte de etosul „decliniştilor de astăzi", care „n-au în general prea multă profunzime teologică", fiindcă „materialismul a înlocuit perspectiva metafizică".

investigarea unor contraexemple de tradiţionalişti sau de antirevoluţionari pur şi simplu, adică de inşi angajaţi în raporturi de opoziţie nedialectică faţă de Revoluţie şi de efectele ei, de personaje lipsite de o „gândire asupra modernului"[1]. Faptul că în volumul lui Compagnon nu este ilustrat și profilul tradiţionalistului *tout court*, diferenţa dintre acesta şi antimodern nefiind argumentată pe baza unor demonstraţii, ci impusă direct în calitate de concluzie, e de natură să arunce dubiul asupra validităţii diferenţei specifice cu pricina. Aşa, nimic nu împiedică perpetuarea impresiei că, de fapt, antimodernii lui Compagnon sunt tot „un fel de" tradiţionalişti, care se prevalează de o simplă reformă nominală, fără adaos de sens. Astfel, „doctrina teocratică şi providenţialistă a lui Baudelaire" şi-ar avea, de exemplu, „temeiurile în ura contrarevoluţionară faţă de suveranitatea poporului şi de sufragiul universal" (*A*, 39), în dedicaţia de la *Salonul din 1846* Baudelaire bătându-şi joc de burghezi în „termeni pascalieni: «Sunteţi majoritatea – prin număr şi inteligenţă; deci sunteţi forţa – care e justiţia»" (*A*, 41). Dar prin teocraţie, providenţialism şi întoarcere la Pascal, Baudelaire pare pur şi simplu retrograd; nu se poate distinge cum anume s-ar situa el – altfel decât tradiționalistul *tout court* – într-o relaţie dialectică cu Revoluţia, prin ce ar depăşi-o *qua* antimodern. Apoi, proasta impresie despre sufragiul universal, tratarea lui cu ironie, de la Baudelaire şi Flaubert la Proust, ar fi „moştenirea cea mai durabilă a contrarevoluţiei în tradiţia antimodernă" (*A*, 41-52). E îndreptățit a se deduce de aici că toţi cei care manifestă ostilitate faţă de ideea sufragiului universal sunt contrarevoluționari? Cum arată, din acest punct de vedere, tradiţionaliştii autentici? Dar cum trebuie înțeles, la Compagnon, faptul

[1] Din pricina radicalismului său, Charles Maurras a fost vehiculat ca posibil exemplu de conservator ne-antimodern. Totuşi, descrierea pe care o face Zeev Sternhell lui Maurras şi „anticonservatoarei" Action Française (în *La droite révolutionnaire*, *op. cit.*, pp. 466-540) este perfect compatibilă cu valorile antimodernității rezultate din analizele lui Compagnon: naţionalism, antidemocratism, antiraţionalism, antiuniversalism, pactul cu sindicaliştii şi cu apărătorii proletariatului contra aşa-numitelor rele consecinţe ale Luminilor, între care capitalismul, democraţia şi individualismul, etc. Pe de altă parte, în cartea lui Compagnon exemplul Maurras e instrumentat când ca antimodern (intrat în „dialectica acţiunii şi a reacţiunii" – *A*, 160), când la „antipodul antimodernității" (*A*, 163) – care nu e însă totuna cu a fi modern.

că antimodernii e necesar să fie deosebiţi de tradiţionalişti, de conservatori etc.? E de presupus că există *şi* tradiţionalişti, *şi* conservatori în acelaşi timp în care există antimoderni? Sau trebuie acceptat că teoria antimodernităţii schimbă cu totul modul în care e recomandat să fie percepuți „tradiţionaliştii", că tradiţionalismul e doar o ficţiune creată de mintea istoricilor, pe care teoria mai potentă explicativ a lui Compagnon o poate anula? Răspunsul e mai degrabă primul: pentru Compagnon, există *şi* tradiţionalişti *tout court* (sau în sens larg), *şi* antimoderni; ei coabitează în epocă, dar se diferenţiază prin viziunea asupra prezentului. Totuşi, faptul că Antoine Compagnon evită să ofere măcar un studiu de caz care să permită distingerea unui contur mai ferm al tradiţionalistului lucrează, repet, în detrimentul definirii credibile a antimodernului.

În sprijinul ideii că antimodernitatea e surprinsă cel mai bine de psihologia contrarevoluționarului, în care își are, de altfel, și originile, Compagnon utilizează, după Jacques Godechot, George Steiner ș.a., o tipologie a contrarevoluţionarilor (*A*, 32) unde îi include pe „conservatori", echivalați cu „tradiționaliștii" (care doreau restabilirea Vechiului Regim, aşa cum fusese înainte de 1789), pe „reacţionari" (ataşaţi de drepturile nobilimii de spadă, „favorabili pre-liberalismului aristocratic" de până în secolul al XVII-lea, anterior deci aservirii aristocraţilor sub monarhia absolută, liberalismul apărând, în contextul francez, ca „invenția unor „aristocrați, menită să-i ajute să reziste în fața absolutismului" – *A*, 33) şi pe „reformişti" (monarhişti moderaţi, raționaliști și constituționali, adepți ai modelelor englez și american). Dar care dintre aceştia îi reprezintă pe adevăraţii „antimoderni"? Dacă sunt cu toții antimoderni, atunci „antimodern", ca termen global, nu face decât să oculteze diferențele relevante, atestate istoric, dintre aceste tipuri de contrarevoluționari, într-o manieră care mai degrabă opacizează, decât rafinează procesul de cunoaștere. Compagnon trimite, în acest pasaj, spre doctrina reacționarilor – ea îi pare mai „seducătoare", a se înțelege „ambivalentă" – „singura contrarevoluționară și antimodernă" (*A*, 34). Dar dacă filosofia reacționarilor (în accepția particulară de aici, de ostilitate față de centralizarea impusă în Franța de monarhia absolută, filosofie ilustrată de „liberali" ca Tocqueville și Taine și atașată de un trecut mai vechi chiar decât cel curtat de conservatori sau de

tradiționaliști, adică de adepții Restaurației), dacă filosofia reacționarilor, deci, e considerată mai afină cu tipologia antimodernă, asta nu înseamnă decât că etosul antimodern e mai „bătrân" sau se raportează la repere mai vechi decât ale conservatorilor. În plus, apropiindu-i pe antimoderni de reacţionarii anti-absolutiști, se pierde noima disocierii reacționarilor „de tot felul" de antimodernii autentici sau contrarevoluţionari – „în sensul interesant, modern al cuvântului", cum pretindea Compagnon în *Introducerea* la *Antimodernii*. Iar asta în condițiile în care, începând cu sus-zisa *Introducere*, Compagnon refuză echivalarea termenilor „reacționar" și „antimodern": „Cine sunt *antimodernii*? […] Nu toți campionii *statu quo*-ului, conservatorii și reacționarii de tot felul" (*A*, 11). Şi pentru că filosofia antimodernului, pragmatică, anti-idealistă, dar şi spiritualistă, se poate reduce la: „ideile valabile și lucrurile valoroase au fost deja descoperite, într-un trecut mai recent sau mai îndepărtat, deci tot ce trebuie să facem e să le păstrăm sau să ne întoarcem, fie și simbolic, la ele", sinonimia (sau confuzia) dintre „antimodern", „conservator", „tradiționalist" și „reacţionar" se impune de la sine. Nimic n-o împiedică.

> § Confruntarea portretului antimodernului după Compagnon cu bibliografia conservatorismului şi, în genere, cu teoriile despre geneza ideologiilor se poate dovedi o întreprindere nu doar utilă, ci și imperioasă. Immanuel Wallerstein arată de pildă că apariţia ideologiilor e determinată de apariţia ideii de schimbare în sistemul-lume modern emanat din Revoluţia Franceză[1]. Portretul robot al antimodernului după Compagnon se regăseşte în cel schiţat de Wallerstein conservatorului, ca prim emanat al Revoluţiei Franceze, Joseph de Maistre fiind menţionat de el, alături de Edmund Burke, ca autor al unor „texte fundamentale ale conservatorismului" sau chiar ca adept al unei „ideologii arhiconservatoare": „Ideologiile s-au născut în siajul Revoluţiei Franceze. Prima care a apărut a fost ideologia conservatoare. Ea era ideologia celor care considerau că Revoluţia Franceză şi principiile sale fuseseră un dezastru social". Viziunea conservatoare

[1] Immanuel Wallerstein, *Pentru a înţelege lumea. O introducere în analiza sistemelor-lume* [2004], traducere şi notă terminologică de Ovidiu Ţichindeleanu, Cluj-Napoca, Editura Idea Design & Print, 2013, p. 77. Pentru relaţia ideologiilor cu economia-lume capitalistă, vezi şi paginile precedente, 65-67.

ar presupune, deci, „o viziune pesimistă asupra capacităţilor morale ale oamenilor; optimismul fundamental al revoluţionarilor francezi li se părea fals şi intolerabil […]. Ca urmare, conservatorii au fost contrarevoluţionari. Ei erau «reacţionari» în sensul că reacţionau la schimbările drastice ale revoluţiei şi doreau să «restaureze» ceea ce acum începea să fie numit vechiul regim (*ancien régime*). Conservatorii nu se opuneau în mod necesar oricărei evoluţii a moravurilor şi regulilor. Erau doar adepţii unei precauţii acute, susţinând că singurele care pot decide astfel de schimbări ar trebui să fie persoanele responsabile din instituţiile sociale tradiţionale. […] Conservatorii urau democraţia, ca urmare, fiindcă aceasta însemna, pentru ei, sfârşitul respectului pentru ierarhie. […] Conservatorii credeau că distanţa dintre capacităţile claselor superioare şi cele ale claselor inferioare nu era doar imposibil de depăşit, ci şi o parte fundamentală a caracterului uman, un dat divin"[1]. Aşadar, ideea de conservatorism n-are sens înainte de Revoluţia Franceză, e un efect dialectic al acesteia, ca şi liberalismul. Conservatorul este, după Wallerstein, „contrarevoluţionar" şi „reacţionar" (cu proprietăţile întrunite şi de „antimodernul" lui Compagnon: pesimism, respect pentru ierarhie, antidemocratism, pro-Restauraţie etc.), în aceeaşi măsură în care liberalismul ia naștere ca o contraideologie a conservatorismului.

Din perspectiva altor cercetări, identificarea antimodernităţii cu spiritul conservator suscită însă o serie de probleme. Etimologic, conservator este tipul de gândire care doreşte să păstreze şi să cultive, în spiritul evoluţiei graduale, ordinea prezentă, nu s-o delege trecutului sau viitorului prin proiecte de modificare radicală, ca reacţionarul sau ca radicalul. Tipice pentru conservatorismul anglo-saxon – de la John Locke, David Hume și Edmund Burke, la Michael Oakeshott şi Isaiah Berlin – ar fi soluţiile de compromis, pragmatismul, moderația, refuzul *hybris*-ului revoluţionar, reformismul (chiar cu efecte de stânga, pro-sociale), raţiunea nominalistă, antimetafizică şi antiintelectualistă, atentă la contexte şi la particularităţi, fondată pe experienţă (tradiţie, specific, identitate etc.), ostilă soluţiilor maximaliste şi universaliste[2]. Conservatorul nu exclude, aşadar, evoluţia

[1] *Ibid.*, pp. 77-79.

[2] Pentru o sinteză din spațiul românesc a profilului conservatorismului britanic sau pragmatic, vezi Adrian-Paul Iliescu, *Supremaţia experienţei. Conservatorismul anglo-saxon*, Bucureşti, Euro Press Group, 2008, de unde am preluat și descrierea de mai sus.

sau progresul, dar le imaginează în progresie organică (de la fond la formă), fapt ce-l deosebeşte atât de retrograd sau de reacţionar, cât şi de dreapta radicală (revoluţionară). Câtă vreme acceptă „modernitatea ca fapt împlinit”[1] (*i.e*. cadrul ideologic (post)iluminist), conservatorii nu pot fi descrişi drept „antimoderni”. Răzvrătindu-se contra ordinii prezente sau trăind traumatic în cadrul ei, antimodernii nu pot fi decât ori reacţionari (dorind întoarcerea la modele ale trecutului), ori radicali de dreapta (dorind depăşirea bruscă a ordinii prezente[2]). Anti-Iluminismul, virulența (vituperația), sublimul, ca stileme ale gândirii maniheiste, catastrofist-maximaliste, precum şi dicţiunea profetică ar fi trăsături ale radicalilor de dreapta, nu ale conservatorilor[3]. În aceste condiţii, rămâne de discutat dacă „antimodernitatea” de tip Joseph de Maistre este cu adevărat de tip conservator. Deşi Wallerstein îl aşază pe Maistre alături de Burke, există cel puţin tot atâtea argumente pentru disocierea lui Maistre (şi a antimodernilor în genul lui) de filosofia conservatorilor, cel puţin în accepţia sa anglo-saxonă: dacă pasiunea pentru Restauraţie îl califică pe Maistre drept reacţionar, virulența („vituperația”), catastrofismul și maniheismul gestului de a califica Revoluţia drept „satanică” sau „rău absolut” îl fac un candidat mai credibil pentru tipologia radicalilor. În aceste condiții, etosul conservator mai păstrează în comun cu profilul antimodernului doar valorizarea experienţei înaintea conceptelor abstracte, pretenția „realistă” pe care-și întemeiază pulsiunile frenatorii şi repulsia globală faţă de *hybris*-ul progresist al modernilor.

În concluzie, conceptul de „antimodern” acoperă parţial, indistinct şi confuz atât profilul conservatorului, cât şi pe cel al reacţionarului sau al radicalului (revoluţionarului) de dreapta. Unde Compagnon, renunţând la nuanţe, mizează pe un concept unificator, experţii în politologie, în istoria ideilor şi a ideologiilor au disociat pentru mai multă rigoare. §

---

[1] *Ibid*., p. 59. Taine, Renan, Chateaubriand şi Burke – „antimoderni” la Compagnon, ca şi Maistre – apar din perspectiva lui Iliescu drept spirite conservatoare.

[2] *Cf.* Zeev Sternhell, *La droite révolutionnaire*, *op. cit*.

[3] Adrian-Paul Iliescu, *op. cit*., pp. 42-45, 53-59 și următoarele. Iliescu subliniază de mai multe ori incompatibilitatea dintre spiritul autentic conservator și radicalism; totuşi, în bibliografia ideilor politice există şi conceptul de „conservator radical” sau de „conservator revoluţionar”.

Anti-Iluminismul – ca realism sau ca pragmatism ce desfide idealismul revoluţionar ar fi a doua proprietate a antimodernului (sau o altă faţetă a contrarevoluţionarului): „Insistenţa asupra lucrurilor, faptelor sau istoriei caracterizează contrarevoluţia în faţa cultului raţiunii, a idealismului şi utopismului proprii Luminilor şi Revoluţiei. Apelul la experienţă alcătuieşte astfel o constantă a tradiţiei antimoderne, începând cu De Maistre, care declara că «istoria este o politică experimentală», şi continuând cu Chateaubriand, care insista asupra «forţei lucrurilor», «ordinii lucrurilor» sau «cursului lucrurilor», formulă *passe-partout* în *Eseul despre revoluţii*" (*A*, 55).

> § Neajunsul poziției de la care pornește Compagnon în această argumentație este acela că tratează Iluminismul ca pe un concept omogen sau compact, fără acces la dialectica lui. Un specialist contemporan al fenomenului, Jonathan Israel, arată însă că au existat două tipuri „opuse" de Iluminism, o „dihotomie", o „dualitate ireductibilă", o „sciziune" sau o „dialectică" în cadrul Iluminismului: pe de o parte un Iluminism radical şi unul moderat, iar pe de alta, un contra-Iluminism, care atacă valorile ambelor Iluminisme. Iluminismul moderat, „întemeiat pe presupoziţia existenţei a două substanţe", postula „un echilibru între raţiune şi tradiţie" şi sprijinea „în mare, *statu quo*-ul"[1]. Iluminismul radical, adept al filosofiei „unei substanţe unice" (monismul spinozist), aduna „într-un singur principiu corpul şi mintea, reducând pe Dumnezeu şi natura la unul şi acelaşi lucru, excluzând posibilitatea miracolelor şi a spiritelor separate de trupuri şi invocând raţiunea ca unic ghid după care să se conducă viaţa umană, aruncând peste bord tradiţia"[2]; iar monismul se combina, la radicali, cu „democrația și cu o filosofie morală exclusiv laică bazată pe egalitate"[3]. Acest Iluminism radical era el însuşi de două tipuri, ateist şi creştin unitarian, esenţa lui fiind „ideea că «raţiunea şi legea întemeiată pe raţiune», după cum o exprimase Nicolas-Antoine Boulanger […], «ar trebui să fie singurele suverane asupra muritorilor»"[4]. Iluminiști radicali ar fi francezii Diderot, d'Holbach, Helvétius şi Condorcet sau englezii Tom Paine şi John

[1] Jonathan Israel, *O revoluţie a minţii*, *op. cit*., p. 33.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*., p. 35.
[4] *Ibid*., p. 33.

Jebb, printre moderaţi regăsindu-se Turgot, Voltaire, Kant, Adam Ferguson, Adam Smith şi David Hume. Exista, printre iluminiști, un consens teoretic asupra necesităţii de a încuraja progresul *via* raţiune şi de a îmbunătăţi traiul în comun, dar modurile în care fiecare dintre aceşti gânditori concepea raţiunea și progresul erau diferite, „progresul iluminist" luând mai „multe forme, creştin, deist sau ateu"[1]. Dacă radicalii materialişti sau determinişti văd în progres o ordine a naturii, moderaţii îl văd ca pe o lucrare a Providenţei[2]; viziunea asupra raţiunii e scindată în acelaşi mod: „Pentru curentul convenţional moderat, raţiunea e imaterială şi inseparabilă de Dumnezeu, un dar divin oferit omului, unul care-l ridică deasupra celorlalte creaturi. Dimpotrivă, pentru gândirea radicală, omul e doar un animal printre altele, fără vreun statut special în univers, în vreme ce «*la raison*», după cum o formulează în 1774 un text radical […], departe de-a fi ceva dincolo de şi mai presus de materie, nu e altceva decât «*la nature modifiée par l'expérience*»"[3]. Mai degrabă atras de evoluţia graduală, „Iluminismul moderat nu era ostil faţă de reforma ca atare, dar a respins într-adevăr programe reformiste abrupte"[4], așadar precauţia faţă de reformă nu era neapărat o formă de gândire retrogradă sau anti-iluministă. Diferenţele tari dintre aceste tipuri de iluminiști reies din atitudinea faţă de egalitarism (democraţie), de (a)teism şi de *statu quo*. Ateul progresist, egalitarist sau democrat ar ilustra o tipologie ideală a Iluminismului. Numai că istoria a oferit mai degrabă produse impure ale acestui prototip, Israel insistând asupra faptului că tipologia radical *vs* moderat nu trebuie echivalată cu tipologia ateu *vs* teist sau religios, fiindcă „[m]ulţi atei şi sceptici absoluți" – între care Hobbes, La Mettrie, Hume şi marchizul de Sade – „nu erau câtuşi de puţin «radicali» […], fiindcă nu întemeiau moralitatea exclusiv pe raţiune sau pe principiul egalităţii şi nici nu-şi legau ideile despre progres de echitate şi democraţie"[5]. Au existat, prin urmare, moderați atei care priveau cu scepticism democraţia, aşa cum au existat radicali creştini, evrei sau musulmani, unii atrași de spinozism[6]. Şi au existat radicali care erau şi atei, şi promotori ai

[1] *Ibid*., p. 25.
[2] *Ibid*., pp. 27-28.
[3] *Ibid*., p. 44.
[4] *Ibid*., p. 30.
[5] *Ibid*., p. 33.
[6] *Ibid*., pp. 35-36.

egalităţii sociale, ca Diderot şi d'Holbach, pentru care „raţiunea filosofică […] era unicul fir conducător în viaţa umană" şi care „căutau să-şi întemeieze teoriile despre societate pe principiul egalităţii şi separau cu totul filosofia, ştiinţa şi moralitatea de teologie, fundamentând morala […] numai pe baza unor criterii laice şi mai ales a principiului egalităţii"[1]. Cât priveşte relaţia cu instanţele tradiţionale (de la regalitate la Biserică), moderaţii providenţialişti aleg să protejeze *statu quo*-ul („Marea limitare a Iluminismului moderat a fost acea că teoreticienii care l-au constituit ca mişcare nu au fost îndeajuns de deschişi […] către repudierea structurii ierarhice a societăţii sau pentru a zugrăvi societatea aşa cum evoluase ea, ajungând intrinsec defectuoasă, opresivă şi nedreaptă sistemic"[2]), în vreme ce radicalii sunt contestatarii acerbi ai *statu quo*-ului, artizanii marilor prefaceri culminate cu Revoluţia. Raportat la schema lui Compagnon, modernă în cel mai restrictiv sens al cuvântului ar fi linia materialiştilor atei, de la d'Holbach și Diderot la Marx; orice tangenţă cu ideea de spirit religios şi îndeosebi cu catolicismul induce prezumţia de antimodernitate. Contra-Iluminismul, în schimb, adversar al ambelor Iluminisme, al celui radical şi al celui moderat, insista „asupra întâietăţii pe care le au credinţa şi tradiţia, iar nu raţiunea, ca principali călăuzitori ai existenţei umane. Această reacţie şi-a înălţat capul în toate taberele de după 1770, încă şi mai mult după 1789, pe măsură ce Iluminismul convenţional moderat, sub ambele sale specii, creştină şi deistă, era tot mai umilit şi mai slăbit"[3]. Contra-Iluminismul ar fi, în sumă, o cultură a „gândirii şi politicii reacţionare, bazate pe o respingere fără apel a democraţiei, egalităţii şi libertăţii personale"[4] – nazismul fiind considerat de Israel „contra-Iluminismul suprem"[5].

În urma acestor nuanțări, survine întrebarea: căruia dintre aceste Iluminisme i se opune antimodernul? Problema este că, așa cum îl imaginează Compagnon, antimodernul poate fi echivalat atât cu iluministul moderat (creştin sau măcar teist, conservator, adept al evoluţiei organice, ambivalent în raport cu tradiţia), cât și cu contrailuministul

[1] *Ibid*., p. 34.
[2] *Ibid*., p. 29.
[3] *Ibid*., p. 45.
[4] *Ibid*., p. 120.
[5] *Ibid*., p. 15. Pentru o perspectivă mai complexă, vezi şi Zeev Sternhell, *Les anti-Lumières. Une tradition du XVII^e siècle à la guerre froide*, Paris, Gallimard, 2011.

(antidemocrat, anti-egalitarist, anti-individualist etc.)[1]. Contra-iluministul e însă o natură mai frustă, care nu experimentează tensiunile şi ambivalenţa relației dintre trecut și prezent aşa cum pretinde Compagnon că face antimodernul. Pe de altă parte, ca şi iluministul radical, dar cu alte mijloace, iluministul moderat este şi el un avocat al progresului – calitate care l-ar despărţi net de pesimismul antimodernului. §

În această secvenţă a demonstraţiei sale privind anti-Iluminismul ca proprietate a antimodernului, Compagnon insistă asupra filosofiei realiste a acestuia – desemnată prin echivalente ca „realismul antimodern" (*A*, 58, 60), „empirism" sau „pragmatism" – , care ar fi o constantă a „revendicării antimoderne" (*A*, 56-57). „Argumentul antimodern tipic", afirmă Compagnon, este: „Revoluţia s-a dovedit nerealistă şi utopică, totodată, atunci când, sprijinindu-se pe un rousseauism trivializat şi vulgar, a tratat societatea ca pe o *tabula rasa* sau ca pe o *carte albă*, şi când, în numele unor pioase abstracţiuni – suveranitatea poporului, voinţa generală, egalitatea, libertatea etc., toate cuvinte goale de orice sens, după opinia lui De Maistre –, ea a ignorat experienţa, istoria şi moravurile" (*A*, 58). Istoria filosofiei de la Rousseau la Pascal ar descrie, în consecinţă „drumul obişnuit al antimodernului" (*A*, 57), teoria aşa-numitei *verità effetuale* – a „adevărului efectiv" al statului – a lui Machiavelli, devenind o sursă de inspiraţie pentru apărarea libertăţilor cutumiare în dauna dreptului natural. Realismul antimodernilor e sinonim deci cu imobilismul, în descendenţa *Cugetărilor* lui Pascal: „Arta de […] a tulbura Statele constă în a zgudui cutumele […]. Este un joc sigur, dacă vrei să pierzi totul" (*apud A*, 60). Faţă de idealismul Revoluţiei şi de filosofia abstractă a enciclopediştilor, contrarevoluţia face figură de „realistă", în genul conservatorilor anglo-saxoni sau al hegelienilor de dreapta: antimodernii lui Compagnon ţin cu „ordinea"

[1] Posibila similaritate dintre antimodern și contra-iluminist îl apropie pe Compagnon de optica lui Matei Călinescu din eseurile publicate după *Cinci fețe ale modernității*, unde acesta discrimina între o modernitate „rațional(ist)ă", descendentă a Luminilor, și una „irațional(ist)ă", apelând totodată la conceptele de „antimodern", „contramodern" și „modernitate falsă" (vezi *supra*, în capitolul consacrat lui Matei Călinescu, subcapitolul „Cele două modernități – de la dialectică la divorț").

(dar nu cu ordinea burgheză, ci cu ordinea aristocratică; nu cu ordinea prezentului, care pentru ei e dominată de anarhie, ci cu ordinea trecutului, pe care acest prezent a bulversat-o), în vreme ce modernii ar stimula destabilizarea anarhistă. „Imobilismul" antimodernilor – foarte apropiat de filosofiile fixiste, adversare ale teoriilor evoluționiste – ar trimite spre „raționalitatea realului" de la care se reclamă hegelienii de dreapta. Dar „realismul" pe care Compagnon îl atribuie antimodernilor nu e totuna cu, de pildă, realismul lui Karl R. Popper; este un realism „idealist", al cărui unic fundament îl reprezintă (ideea de) Dumnezeu şi lumea ca materializare (imperfectă, dar perfectibilă) a proiectului divin. Realitatea mundană există, la aceşti „realişti", doar ca reflexie a unei instanțe transcendente, a unei ordini supraumane, superioare; istoria se raportează la voința divinității, realitatea n-are consistență în sine, ea doar „corespunde" unor forme ideale sau ilustrează distanța(rea) față de ele. (Pe de altă parte, la Compagnon apar şi cazuri în care nu realismul, ci idealismul e ataşat etosului antimodern. Brunetière, de pildă, în „Les causes du pessimisme" (1886), așază idealismul lui Schopenhauer în prelungirea pesimismului francez: „el îl compară pe Schopenhauer cu Chamfort şi Rivarol, asociază pesimismul cu «răul de secol», ca reacție la falimentul Revoluției, şi face din el un idealism: «Pesimiştii sunt aceia care au inventat idealul; optimiştii s-au mulțumit întotdeauna cu simpla realitate»" – *A*, 101. Compagnon nu oferă însă elucidări suplimentare în astfel de situații.)

Între polii *raționalitate* şi *realitate* (sau *experiență*) basculează şi concepțiile antimodernilor asupra Revoluției Franceze ca fenomen în sine. Adepții unei evoluții organice (sau ai unei involuții lente a societății) diminuează importanța Revoluției respingând ideea conform căreia Revoluția ar reprezenta o *tabula rasa*, o noutate radicală în istoria omenirii. Între ei, Tocqueville, autorul celebrei *Vechiul Regim şi Revoluția* (1856), e „primul care a subliniat continuitatea dintre Vechiul Regim şi Revoluție şi care a subliniat că jocurile erau făcute încă dinainte de 1789" (*A*, 59)[1]. Teoria lentei involuții se potriveşte cu viziunea continuistă a lui

[1] Calitatea Revoluției Franceze de bornă a modernității e judecată şi astăzi cu precauții, Revoluția fiind interpretată ca aducere la ultimele consecințe a unor idei existente cu decenii bune înainte – vezi Jonathan Israel, *O revoluție a minții*, *op. cit.*, p. 15: „Riscul de a ne considera valorile de bază nişte concepte pur abstracte, care nu pretind să fie examinate în contextul lor istoric, sau în a

Tocqueville – Revoluţia n-ar fi fost un moment de cotitură sau o ruptură în istoria umanităţii, ci ajungerea la ultimele consecinţe a unor condiţii acumulate până atunci: „Monarhia şi Biserica începuseră să decadă încă dinaintea Revoluţiei, de când tradiţionalismul şi supranaturalismul fuseseră înlocuite prin credinţa în progres şi prin încrederea în ştiinţă" (*A*, 94), sintetizează Compagnon perspectiva. Tot aşa, antimodernii „nu s-au consolat niciodată explicând Revoluţia printr-o teorie a complotului", *i.e.* a unui fapt excepţional, câtă vreme Maistre, în *Considerații asupra Franței*, observase deja că „Revoluţia franceză are drept principală cauză degradarea morală a Nobilimii" (*apud A*, 93). Argumente din aceeași serie strategică de bagatelizare a importanței Revoluției, oferă și Chateaubriand, în „De la Vendée" (1819), unde se referă la „inutilitatea" Revoluției: „Când a izbucnit, Revoluţia era deja încheiată; este o greşeală să credem că ea a răsturnat monarhia" (*apud A*, 94). Asta și din pricina faptului că, în calitate de liberali, „pentru care cel mai mare rău francez ţinea de centralism, Tocqueville şi apoi Taine au exagerat continuitatea dintre Vechiul Regim şi Revoluţie" (*A*, 96).

Revoluţia n-ar fi reprezentat, așadar, în optica antimodernilor, un progres, o cotitură istorică sau măcar un act „original", ci un proiect invalidat de realitate sau de experienţă ori deznodământul unei lente degradări a situației generale. Sau un „efect pervers", parte a unui plan providenţial, cum credea Maistre, în ale sale *Considerații…*: „Eforturile poporului de a ajunge la un anumit scop sunt tocmai mijlocul prin care [Providenţa] îl îndepărtează de acel scop" (*apud A*, 59). Pentru continuişti, Revoluţia nu e o *realitate* de luat în seamă ca atare, ci o excrescenţă nocivă a raţiunii – de unde concluzia, în spiritul celor afirmate de Burke și Tocqueville, că „[t]eoria este demonul bărbatului de stat" (*A*, 63), idee ce s-ar regăsi la baza neîncrederii antimoderne „în teorie şi concept" (*A*, 62), de unde, așadar, antiintelectualismul şi antiprogresismul antimodernului și ridiculizarea intelectualilor ce „şi-au imaginat că puteau reporni de la zero, că puteau acţiona pe baza raţiunii

---

ne imagina că Revoluţia Franceză e cea care le-ar fi inventat e acela de-a nu vedea cum, de ce şi unde au apărut iniţial aceste concepte în mijlocul conflictului şi al controversei şi prin ce mijloace au avansat, încet-încet, deşi se confruntau cu o opoziţie foarte răspândită, şi cum au ajuns, până la urmă, să fie hegemonice, mai întâi intelectual, iar apoi politic".

existente în fiecare om" (*A*, 62). „Raţionalitatea realului" învinge întotdeauna „realitatea raţionalului", ar fi conchis moștenitorii de dreapta ai lui Hegel. Pe de altă parte, tot ca „antimoderni", adepților perspectivei continuiste li se împotrivesc alți „antimoderni" – gânditorii care cred în *realitatea* Revoluţiei și care sunt îngroziți de consecinţele ei. Lui Tocqueville i se opune, în acest sens, Burke, care, în *Reflecţii asupra Revoluţiei din Franţa*, hiperbolizează efectul practic (*i.e.* real) al Revoluţiei: „distrugerea instituţiilor", „răsturnarea operei mai multor secole" etc. („Revoluţionarii francezi, vrând să construiască numai pe raţiune, au ignorat, însă, istoria care i-a precedat şi lecţiile religiei; ei au distrus astfel instituţiile existente şi legile fundamentale. Burke respinge metoda abstractă care a permis ca, dintr-o lovitură, să fie răsturnată opera mai multor secole" – *A*, 63). Tocqueville şi Burke cântăresc diferit Revoluţia: unul distinge în ea o continuitate, nimic care să nu fi fost conţinut în istoria anterioară (altfel spus, n-o receptează ca pe o realitate, ci ca pe o proiecţie fictivă și monstruoasă a raţiunii), celălalt o vede ca pe un salt, ca pe o cotitură în istoria umanităţii – deci ca realitate indiscutabilă (revoluţia a „distrus" „instituţiile existente" şi „legile fundamentale", „a răsturnat opera mai multor secole" etc.). Care dintre cei doi gânditori e „mai antimodern"? se pune întrebarea. Compagnon nu priveşte însă lucrurile astfel; pentru el, tot acest conglomerat de optici se varsă fără dileme în tiparul antimodern.

Conceptul hegelian de „raţionalitate a realului", revin la el, reflectă în bună măsură scenariul providenţialist al antimodernilor, sintetizabil astfel: „fundamentul societăţilor scapă înţelegerii şi raţiunii oamenilor". Lamennais, care în *Essai sur l'indifférence en matière de religion* (1817-1823) afirmase că „[n]u noi facem societăţile, natura şi timpul le fac în mod concertat" (*apud A*, 68), şi Taine, care în *Originile Franţei contemporane* (1875-1893) „va considera un drept dobândit faptul că, în materie de constituţie «natura şi istoria au ales dinainte pentru noi». Astfel, pragmatismul poate duce la – sau chiar este prin natura lui – providenţialism" (*A*, 68), ilustrează acest scenariu. „Antimodernul" Taine[1] e tratat aici de Compagnon ca „realist", însă acest scenariu

[1] Totuşi, calificarea lui Taine drept „antimodern" sau tradiţionalist (îndeosebi pe baza ideilor şi a „atmosferei" din *Originile Franţei contemporane*) poate fi decretată nefuncţională din mai multe puncte de vedere și în primul rând din

providenţialist nu înseamnă, cum am mai arătat, decât un idealism preocupat de oglindirea unor forme imaginate ca ideale în concretul mundan. Dar cum pot coabita, sub aceeași cupolă a antimodernității, deterministul pozitivist – care explică ineficienţa democraţiei analizând cauzele obiective, economice și sociopolitice ale acesteia – și providenţialistul, pentru care realitatea contingentă şi implicit legile ei reprezintă o copie degradată sau perfectibilă a proiectului divin? Iată o întrebare la care teoria antimodernității a lui Compagnon evită să ofere o soluție mai elaborată decât „ambivalenţa" relaţiei dintre trecut şi prezent. Pentru a răspunde mai temeinic acestei întrebări trebuie să ne întoarcem la Hegel şi la a sa epopee a spiritului. Adică la acel Hegel pe care, sugerează Compagnon, antimodernii îl infirmă într-o formă sau

---

pricina numeroaselor filiere care l-au respins, fapt ce denotă dificultatea identificării unui nucleu ideologic dur al gândirii tainiene și cu atât mai mult a unuia care să coaguleze un mod de a gândi așa-zis „antimodern". Iată câteva motive în acest sens, expuse în prefaţa unei recente reeditări a marelui op tainian: „Toate partidele, toate şcolile l-au interpretat pe Taine într-un moment sau altul: legitimişti, orléanişti, republicani, socialişti, liberali, catolici, liber-cugetători… Detestat sau criticat de unii, într-un moment sau altul, revendicat, împotriva voinţei lui, de o grupare contrarevoluţionară de care nu se simţea atras, Taine a rămas neînţeles până şi de prietenii lui. […] *Originile* [*Franţei contemporane*] ocupă şi ea un loc important în reflecţia asupra genezei unei idei franţuzeşti numită universalitate. În raport cu moştenirea lui 1789, Taine nu poate fi redus la eticheta de gânditor tradiţionalist. Rezervele sale faţă de Vechiul Regim, pe care-l crede răspunzător de izbucnirea Revoluţiei, sunt prea accentuate pentru a conchide aşa ceva […]. Anticlericalismul, ca şi raţionalismul său îl îndepărtează de gânditori ca Maistre şi Bonald. Gânditor pozitivist şi contra-revoluţionar, Maurras se apropie de Taine prin viziunea sa asupra Bisericii ca rânduitoare a ordinii sociale, dar se îndepărtează de el în măsura în care acordă un loc central Bisericii catolice romane – o altă oaie neagră în opinia lui Taine" (Jean-Paul Cointet, prefaţă la ediţia Hippolyte Taine, *Les Origines de la France contemporaine*, Paris, Robert Laffont, 2011, pp. x-xi). Critic al Vechiului Regim, anticlericalist, anticatolic şi raţionalist sunt, în schema lui Compagnon, virtuţi ale modernului; liberal mai curând decât conservator, dar nici liberal în sensul de apărător al drepturilor proclamate la 1789, respingând absolutismul şi centralismul, pesimist mai curând din pricini fizice, decât metafizice, Taine apare aici ca un adept al evoluţiei organice, al moderaţiei şi al toleranţei, înspăimântat de avalanşa schimbărilor pe care le-a trăit.

alta. Chateaubriand, de pildă, „antimodern" prin faptul că imagina ireversibilitatea istoriei ca pe „o cădere, o degradare" (*A*, 97), ar fi la antipodul istorismului hegelian triumfător. Că marile teme de gândire ale modernilor Hegel sau Marx se propagă mai mult sau mai puţin distinct în preocupările „antimodernilor", aşa cum se propagă şi în ale modernilor, ar trebui să fie însă un motiv suficient pentru a conchide că disocierea între „modern" și „antimodern" provoacă mai degrabă false distincţii decât elucidare.

> § Ca și Kant, de altfel, în care Jonathan Israel vedea un iluminist moderat („Kant cel de după 1789, abandonându-şi punctul de vedere mai conservator susţinut înainte, s-a înfipt ferm cu câte un picior în fiecare tabără, fluturând drapelul unui liberalism atotcuprinzător şi al unui sprijin moderat pentru Revoluţia franceză, respingând totodată explicit democraţia şi insistând că filosofia sa nu era anti-aristocratică sau anti-monarhică sau contrară religiei"[1]) şi care lui Compagnon îi poate părea, din această pricină, „ambivalent", deci antimodern, Hegel ar putea fi şi el recuperat ca iluminist „moderat" sau ca „antimodern", prin prisma interpretărilor provocate de teza „raţionalităţii realului" din prefaţa la *Principiile filosofiei dreptului*, exploatată divergent de descendenții săi. Panorama lui Karl Löwith este, încă o dată, edificatoare în acest scop. Prin modul său de a concilia statul, religia şi filosofia, Hegel a fost, pe de o parte, judecat drept conservator sau reacţionar. Chiar teza despre raţiunea sau raţionalitatea realului s-a considerat că și-ar avea sursa în teologia creştină[2]. Caracterizat drept „ultimul filosof creştin înainte de ruptura dintre *filosofie* şi *creştinism*"[3], original prin concilierea dintre divin şi uman, dintre credinţă şi intelect (fiindcă „«[î]mpărăţia lui Dumnezeu» din *Prelegeri de filosofia religiei* este identică cu «domeniul intelectual» din *Istoria filosofiei* şi cu «domeniul spiritual» din *Fenomenologia spiritului*"[4], iar „«[s]uprimarea [şi totodată conservarea]» religiei în filosofia religiei este […], în acelaşi timp, un «refugiu» al religiei în filosofie"[5]), Hegel a părut, de asemenea, reacţionar prin ceea ce s-a

[1] Jonathan Israel, *O revoluţie a minţii*, *op. cit.*, pp. 28-29.
[2] Karl Löwith, *op. cit.*, p. 192.
[3] *Ibid.*, p. 75.
[4] *Ibid.*, p. 73.
[5] *Ibid.*, p. 60.

socotit a fi „învoiala" sa cu epoca[1] şi chiar „servilismul faţă de Biserică şi stat"[2]. De aici imaginea lui de filosof „al Restauraţiei" („liber pentru adevăr", dar „totodată dependent de stat"[3]), minat de opţiunea sa pentru armonizările conservatoare în locul negării creatoare, pe care o vor ilustra după el abia tinerii hegelieni. Sau, şi mai clar de atât, imaginea lui de sceptic față de valori și instrumente ale democrației, un adversar al ideii de majoritate și unul care „s-a străduit atât să excludă masele de alegători din sistemul dreptului", cu o determinare totuşi contrară „modului său de a gândi, care plasează spiritul în procesul lumii"[4]. Știut fiind cât de greu atârnă antidemocratismul – ca mostră de anti-Iluminism specific antimodernă – în balanța lui Compagnon, acest ultim aspect ar fi suficient pentru a-l declara pe Hegel antimodern. Pe de altă parte, acelaşi Hegel – prin aceleaşi echivoce gesturi prudent-conciliatoare – a reprezentat, din altă perspectivă, nucleul unei tradiții de gândire nu doar ambivalente, ci de-a dreptul subversive: „Tocmai retragerea la conceptul ca atare trebuia să conducă la contradicţia cu realitatea; căci, odată ce s-a câştigat intuiţia pură a esenţei statului, ea este forţată să se confrunte cu realitatea, ca o critică a ei"[5]; „teologia filosofică a lui Hegel a constituit realmente un sfârşit şi un punct de cotitură în istoria spiritului şi a vechii culturi europene"[6], „desăvârşirea hegeliană a filosofiei creştine" fiind „*ultimul pas care precede o mare schimbare şi o ruptură cu creştinismul*"[7]. Iar intensitatea disociativă a hegelienilor de

[1] *Ibid.*, p. 223.
[2] *Ibid.*, p. 47.
[3] *Ibid.*, p. 99.
[4] *Ibid.*, pp. 124-125.
[5] *Ibid.*, p. 128.
[6] *Ibid.*, p. 69.
[7] *Ibid.*, pp. 62-63. De consultat şi capitolul „Problema creştinătăţii", unde Hegel apare atât ca un filosof în cea mai bună tradiţie creştină – Spiritul absolut identificându-se cu Dumnezeu –, cât şi ca un stimulator al gândirii decreştinate, chiar atee: el ridică creştinismul de la sentiment şi reprezentare la concept, pas care înseamnă „*justificarea* pozitivă a religiei creştine şi *totodată critica* ei" (*ibid.* p. 445), protestantismul în sine, de la care Hegel se revendică, fiind iniţiatorul lecturii critice aplicate creştinismului. Concilierea filosofiei cu religia va fi contestată şi de ortodocşii ecleziastici, care vor ataca impietatea reducerii divinului la concept, şi de tinerii hegelieni, care vor distinge în această conciliere un demers, dimpotrivă, conservator. Simptomatică este,

stânga se nutreşte tocmai din intensitatea reconcilierilor hegeliene. Chiar atunci când despică *medierea*, *suprimarea (şi conservarea)* contrariilor, *ambiguitatea*, *duplicitatea*, *echivocul* raportării realităţii la raţiune, gânditori ca Feuerbach, Bauer, Ruge, Stirner, Marx şi, dintr-o altă perspectivă, Kierkegaard nu fac decât să-şi devoaleze originile și tributul față de Hegel: „Ca ideologi ai devenirii şi ai mişcării, ei îşi găsesc punctul fix în principiul hegelian al negativităţii dialectice şi în contradicţia care pune în mişcare lumea”[1]. Marx însuşi a crescut în gravitaţia hegeliană: astfel, analizele din *Capitalul*, „în pofida distanţării lor de Hegel prin conţinut, sunt de neconceput fără încorporarea manierei de a conceptualiza un fenomen proprie lui Hegel”[2], fiindcă „Marx însuşi este încă hegelian”, iar „disoluţia, prin el, a filosofiei hegeliene este cea mai personală realizare a aceleia. *Căci principiul lui Hegel: unitatea raţiunii şi a realităţii şi realitatea însăşi ca unitate a esenţei şi existenţei, este şi principiul lui Marx*”[3]. Critica, în fond, confirmă dialectica. Și așa cum teologia creştină se perpetuează în filosofia hegeliană, faptul că descendenţii lui Hegel ajung să distrugă creştinismul există şi el, la modul potenţial, în filosofia hegeliană: „Căci ceea ce a generat, în istoria ulterioară, ambigua «suprimare [şi totodată conservare]» a lui Hegel a fost o *distrugere categorică a filosofiei creştine* şi a *religiei creştine*”[4]. Atacurile lui Marx & Co. la idealismul hegelian reprezintă, fără discuţie, mutaţii importante în gândirea europeană a secolului al XIX-lea, „[d]ar imboldul pentru această transformare în conceptul de realitate a fost dat de nimeni altul decât Hegel, întrucât el şi-a ridicat, ca nimeni altul înaintea lui, lumea contemporană, reală, la rangul de conţinut al filosofiei”[5]. Una peste alta, conservatoare prin atitudinea confirmativă față de statul prusac sau prin antidemocratism, filosofia lui Hegel execută un salt colosal în gândire, care – dincolo de modernitatea reflectării asupra religiei

---

pentru ambiguitatea moștenirii hegeliene, şi dezbinarea din interiorul grupului hegelienilor de stânga – vezi criticile pe care și le aduc reciproc vizând insuficienta desprindere de Hegel, falsul ateism sau cripto-creştinismul pe care şi-l descoperă unii altora.

[1] *Ibid.*, p. 97.

[2] *Ibid.*, p. 130.

[3] *Ibid.*, pp. 134-135.

[4] *Ibid.*, p. 446.

[5] *Ibid.*, pp. 189-190.

creştine şi de sublimarea religiei şi a statului în filosofie – este de o modernitate indepasabilă tocmai prin faptul că îşi conţine sau îşi anticipează critica, aşa încât „modernii" hegelieni de stânga au putut să pară chiar mai puţin moderni decât Hegel (vezi critica lui Marx şi Engels la Feuerbach, Bauer, Stirner, în *Sfânta familie*[1], în *Teze despre Feuerbach* sau în *Ideologia germană*[2]). Depăşindu-l, ei nu fac decât să-l „conserve" pe Hegel (punct de vedere confirmat peste tot în panorama lui Karl Löwith, unde „suprimarea [şi totodată conservarea]" filosofiei lui Hegel implică nici mai mult, nici mai puţin decât „realizarea" ei). Totuşi, din pricina virtuţilor „duplicitare" ale dialecticii, Hegel nu poate fi considerat un bastion al modernităţii radicale, ne-ambivalente, lucru valabil și pentru majoritatea descendenţilor săi, de dreapta sau de stânga, rămânându-i ateului materialist Marx să poarte cu adevărat stindardul autenticei modernități radicale.

În lumina celor de mai sus, se poate, deci, conchide că istoria gândirii, cel puţin de la Iluminism încoace, nu favorizează dicotomii de tipul modern–antimodern, în măsura în care chiar Revoluţiei Franceze i se recunosc rădăcini teologice, cel puţin pe filiera Reformei. Fiecare gânditor este, în raport cu anumite repere, modern sau antimodern: Hegel îl suprimă (şi totodată îl conservă) pe Kant, fiind la rându-i suprimat (şi totodată conservat) în Marx şi în tinerii hegelieni. De altfel, însuşi conceptul de dialectică, de care Compagnon se serveşte

[1] „Critica critică este un animal rumegător. Critica ia câteva fărâmituri de la Hegel, cum este, de pildă, teza […] despre «vechi» şi «nou» sau «dezvoltarea unui extrem din extremul lui opus» şi altele de acest fel, şi le pune mereu la încălzit, fără a simţi măcar vreodată nevoia de a se răfui cel puţin cu «*dialectica speculativă*» […]. În schimb, îl *depăşeşte* mereu «în mod critic» pe Hegel, repetându-l" (Karl Marx, Friedrich Engels, *Sfânta familie sau critica criticii critice*. *Împotriva lui Bruno Bauer & Co*. (1844); reprodus în Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere*, vol. 2, traducere colectivă, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură Politică, 1958, p. 116).

[2] Ironii rezolute de tipul „sfântul Bruno [Bauer]" continuă „să călărească ducipalul vechiului hegelianism", manifestând „permanenta sa dependenţă de Hegel" sunt curente şi în *Ideologia germană. Critica filosofiei germane contemporane în persoana reprezentanţilor ei Feuerbach, B. Bauer şi Stirner şi a socialismului german în persoana diferiţilor lui profeţi* (1846) (vezi Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere*, vol. 3, traducere colectivă, Bucureşti, Editura Politică, 1958, p. 88 şi 85).

intensiv pentru a-şi vertebra conceptul de antimodern(itate) – vezi *supra* secțiunea despre psihologia contrarevoluționarului, unde afirmă că Maistre l-ar fi „anticipat" pe Hegel – este un element indisociabil de istoria modernității. §

Date fiind neclaritățile sau generalizările improprii pe care le produce conceptul de antimodern(itate) *qua* anti-Iluminism, mai plauzibil ar fi să se discute despre diferite faze ale modernităţii, niciun modern nefiind scutit de aceste decalaje („ambivalenţe") prin care Compagnon doreşte să-și promoveze conceptul. Taine este, în unele aspecte, mai modern decât Hegel, dar este la fel de modern ca Hegel în alte aspecte; iar acolo unde pare antimodern, de vină este, în unele privințe, tot moştenirea lui hegeliană. În orice caz, „realismul" lui Taine seamănă foarte bine cu ideea (modernă!) de „necesitate" postulată de filosofiile deterministe de tipul materialismului istoric: „natura şi istoria au ales pentru noi", ar putea afirma atât Marx, cât și Taine. Care e însă deosebirea dintre felurile în care natura şi istoria „aleg" pentru moderni şi, respectiv, pentru „antimoderni"? Atât liberalii, cât şi conservatorii şi socialiştii de diverse tipuri consideră, într-o formă sau alta, că „istoria a ales pentru noi", că noi suntem produsul ei; niciunul nu se imaginează în afara istoriei sau împotriva ei. Ipotezele *ad hoc* prin care diferă aceste teorii se limitează la a detecta în tabăra adversă o reprezentare eronată a istoriei: nu *aceasta*, ci *aceea* este istoria adevărată, zic şi unii şi alţii; pentru socialiști, staza burgheză e efemeră, pentru dreapta, visul socialist e utopic şi la fel de efemer.

Revenind la argumentele lui Compagnon în speţa *raţionalitate vs realitate*, acel fir care pornise de la Maistre şi Taine ajunge îndată și la Baudelaire. Iar Baudelaire („«Teocraţie şi comunism», notează, de asemenea, în mod enigmatic Baudelaire [în *Inima mea dezgolită*], ca şi cum fiecare termen ar fi dovada celuilalt. Comunismul, mizând pe legea progresului, este la fel de determinist, de fatalist sau de providenţialist ca şi teocraţia" – *A*, 71) şi mai apoi Julien Benda, cu denunţarea „erorii marxismului", din „L'autre erreur du marxisme" (1933), respectiv a credinţei că „instaurarea unei mari dreptăţi în lume se poate face şi altfel decât prin voinţa umană" (*A*, 73), ar împărtăși convingerea că teocraţia şi comunismul sau marxismul au un mod similar de a gândi lumea: *via*

fatalism sau *via* necesitate[1]. Dar unde fataliştii Lamennais şi Taine zădărniceau proiectul raţionalist al Revoluţiei arătând că „natura şi istoria au ales dinainte pentru noi", Benda va zădărnici, dimpotrivă, imaginea fatalistă pe care determinismul o aruncă asupra progresului şi va critica „materialismul istoric ca fiind o greşeală morală, pentru că-i deresponsabilizează pe oameni, lăsându-i să creadă că transformările sociale se fac mecanic, fără un efort al voinţei" (*A*, 74). Compagnon îl vede kantian pe Benda, respectiv un tip de gânditor pentru care progresul nu e opera unei „legi" a istoriei sau a firii, ci e opera raţiunii – „ca o posibilitate de ameliorare a societăţii, în care trebuie să crezi pentru a deveni apt de acţiune şi pentru a dispune de o morală a acţiunii" (*A*, 74)[2]. Kantian, deci idealist, raționalistul Benda nu se pune de acord nici cu „realismul" determiniștilor, dar nici cu „idealismul" pe care Brunetière îl așeza, după descoperirea lui Schopenhauer, în logica pesimismului francez. Circumscrierea identității antimodernilor devine, în atari condiții, o operație extrem de problematică, fie și numai dacă se mărginește la manipularea perechii „idealism"–„realism", în marja discuției despre anti-Iluminism, ca proprietate antimodernă fundamentală.

---

[1] Sau cel puțin aceasta este impresia lui Compagnon, aparentul aer comun al convingerilor lui Baudelaire și Benda rezultând, aici, și din prelucrarea celor două referințe una în continuarea celeilalte, ca și cum s-ar confirma reciproc; totuși, conjuncția existentă între cei doi termeni din enigmatica și răzleața notație baudelairiană „Teocrație și comunism" nu *afirmă*, în mod pozitiv, nimic despre cele două concepte, chiar dacă le unește sau le percepe laolaltă.

[2] Așadar, Kant este modern sau antimodern în raport cu Marx? (Vezi și *supra*, posibila recuperare ca „antimodern" a lui Kant, alături de Hegel.) Aici intervine dilema dacă marxismul trebuie considerat ca ținând de natură (lege a istoriei) sau de cultură (raţiune umană datoare să-şi ia destinul în mâini). Cei care-l opun darwinismului social tind să-l recepteze în forma de *cultură*, ca antidot al perpetuării individualismului (egoismului) specific *naturii* umane și animale în genere. În această frază se pare însă că Antoine Compagnon îl asociază pe Kant cu modernitatea, de vreme ce constată sau regretă că mare parte dintre antimoderni *nu* erau kantieni: „puțini antimoderni caută să definească progresul social nu după modelul ştiinţelor şi al tehnicilor, ca fiind o lege a istoriei, ci într-o manieră kantiană sau neo-criticistă, după exemplul lui Charles Renouvier […], ca o posibilitate de ameliorare a societăţii, în care trebuie să crezi pentru a deveni apt de acţiune şi pentru a dispune de o morală a acţiunii" (*A*, 74).

În aceeaşi cheie a apropierii „antimoderne" a teocraţiei de comunism e prelucrat şi Nietzsche, cu un pasaj din *Fragmente postume*: „«Schimbarea ei [a vieţii] ţine de legi independente de voinţa noastră. Determinismul ştiinţei şi al credinţei din actul mântuirii se situează pe acelaşi teren»" (*apud A*, 72). Considerat autorul unui „sistem de gândire antimodernă", Nietzsche e cooptat aici pentru „ostilitatea faţă de Revoluţie, de Iluminism, de romantism, de democraţie" şi, în genere, pentru poziţia sa „*contra* Rousseau". De ce ar fi însă Nietzsche antimodern? Pentru că invocă laolaltă determinismul creştinismului și pe cel al ştiinţei? Dar, se poate răspunde, tocmai această invocare-laolaltă este modernă! Identificarea unei similitudini între creştinism şi determinismul științist n-ar fi fost accesibilă unui gânditor care n-a trăit consecinţele şcolii pozitiviste, căci creştinismul nu înseamnă acelaşi lucru pentru un teocrat de secol XVIII şi pentru Nietzsche. Acestea fiind zise, ceea ce pot avea în comun Maistre şi Nietzsche devine mai puţin interesant decât ceea ce-i separă. Și aşa cum Taine n-ar trebui judecat ca antimodern în raport cu Hegel, nici Maistre sau Nietzsche n-ar trebui judecaţi ca antimoderni în raport cu modernii, ci ca moderni în raport cu alţi moderni, mai apropiați sau mai îndepărtați în timp. (Nietzsche era un etalon și în lucrarea lui Matei Călinescu, dar ca simptom al modernităţii – o modernitate decadentă, de o decadenţă „ambivalentă"; filosoful german era numit, la un moment dat, „cel mai antimodern dintre filosofii moderni" – *CF*, 265, însă calificarea cu pricina nu făcea decât să-l aşeze mai consistent „familiei" moderne.)

După Maistre, Taine şi Baudelaire, istoria echivalează, aşadar, cu fatalitatea, cu necesitatea, cu determinismul. Şi Taine, şi Marx par a crede că natura şi istoria au ales dinainte pentru om. Doar că unul crede că natura a ales să schimbe societatea, iar celălalt crede că a ales s-o păstreze neschimbată ori s-o schimbe cât mai lent. Unii văd în revoluţie sau în determinism doar raţiunea umană falibilă, care desfide realitatea şi istoria ca fenomene supra-umane (în cheia „realismului providenţialist" al lui Maistre şi Taine), alţii, ca Benda, văd în ele simple forme de manipulare, care, pretextând necesitatea, caută să ignore variabila umană, anume raţiunea și voinţa. Doctrina progresului e criticată de unii (kantieni, ca Benda) ca fatalitate (natură), iar de alţii (realiştii providenţialişti) ca raţiune (cultură). Şi unii, şi alţii sunt însă, pentru Compagnon, antimoderni.

§ Cuplul *raţiune* (modern) *vs realitate* sau *experienţă* (antimodern) n-ar fi, pe de altă parte, decât o mai veche versiune a cuplului posthegelian raţionalitatea realului/ realitatea raţionalului. Confruntând dicotomia modern–antimodern a lui Compagnon cu moştenirea hegeliană scindată în hegelieni de stânga şi hegelieni de dreapta (vezi Karl Löwith, *op. cit.*, subcap. „Vechii hegelieni, tinerii hegelieni, neo-hegelienii", pp. 78-188; vezi şi *supra* problematizarea aceleiaşi filiere la Matei Călinescu, în capitolul dedicat istoricului român), obținem următorul tablou. Conform moştenirii hegeliene disociate, revoluționarii resping prezentul, iar conservatorii îl confirmă; ca atare, gradul mai mare de modernitate l-ar putea reclama revoluționarii – contestatarii *statu quo*-ului –, în vreme ce conservatorii sau reacționarii trebuie să se mulțumească cu o rație mai scăzută de „modernitate". Judecând lucrurile prin prisma raportării față de prezent sau față de realitatea *in actu*, antimodernii lui Compagnon – prin faptul că detestă prezentul – devin omologii revoluționarilor produși de moștenirea hegeliană de stânga. Prin contrast, modernii lui Compagnon – care *sunt* prezentul, se simt bine în epoca lor – devin omologii conservatorilor, adică ai hegelienilor de dreapta. Dar cum sunt posibile aceste curioase, la prima vedere, echivalențe? Explicația stă în faptul că relația dintre modernitate și spiritul revoluționar nu e atât de matematic precisă pe cât rezultă din descrierea de mai sus. Dacă gestul de a conserva *statu quo*-ul echivalează cu o poziție antirevoluționară, faptul că *statu quo*-ul la care sunt raportați modernii și antimodernii lui Compagnon acoperă o etapă anume din istoria umanității – lumea burgheză – e în măsură să redispună lucrurile: dacă gestul de a respinge prezentul trimite, teoretic, spre cutezanța revoluționară, gestul de a respinge *acest* prezent, prezentul *burghez*, creație a Luminilor, pentru a privi, în schimb, înapoi, spre valorile trecutului monarhist sau aristocratic, cum fac antimodernii lui Compagnon, nu poate fi decât un act reacționar sau conservator. Dacă prezervarea *statu quo*-ului este, în linia moștenirii hegeliene disociate, un act conservator, a apăra valorile lumii burgheze nu poate fi, în logica lui Compagnon, decât un semn de fidelitate față de etosul modern, provenit din Lumini. Așa se explică, deci, aparent bizara concluzie: conservatorul e „modern", iar contestatarul, „antimodern". Însă lucrurile nu s-au lămurit îndeajuns; de fapt, explicația pe care tocmai am schițat-o e una parțială, de etapă. Am trecut, de pildă, prea ușor peste echivalarea contestatarului *statu quo*-ului cu revoluționarul. Să vedem ce-i de făcut pentru a descâlci această problematică – și

totuși inevitabilă – punere în paralel a moștenirii hegeliene disociate și a cuplului modern–antimodern.
Raportat la premisele expuse de Löwith în lucrarea amintită, cuplul hegelieni de dreapta–hegelieni de stânga şi cuplul moderni–antimoderni se dovedesc dificil de conciliat, dacă nu imposibil, pentru simplul fapt că – prin neacomodarea cu prezentul (burghez) – antimodernul lui Compagnon ajunge, cum am văzut, să aibă afinităţi mai pregnante cu revoluţionarul sau cu reacţionarul, decât cu conservatorul (a cărui identitate, cel puțin conform opiniei lui Wallerstein citate mai sus, „antimodernul" părea s-o imite destul de bine). Dar prezentul poate fi contestat atât tânjind spre valorile trecutului (ca reacţionarul), cât şi pentru a aduce în loc valori ale viitorului (ca socialistul, comunistul sau radicalul de dreapta). În aceste condiţii, se pune întrebarea: în ce scop respinge antimodernul valorile burgheze – pentru a le depăşi ori pentru a se întoarce la aristocrație sau la o aşa-numită „epocă de aur"? În primul caz, antimodernul ar fi radical; în al doilea, ar fi reacţionar. Încercarea de a compara moştenirea hegeliană disociată cu perechea modern–antimodern seamănă, de la un cap la altul, cu o haină ai cărei nasturi nu pot fi încheiaţi decât decalat, și asta pentru că din schema antimodernilor lui Compagnon lipseşte vectorul viitorist al contestării – vocea care detestă *statu quo*-ul nu pentru a se întoarce *în* sau pentru a recupera ceva *din* trecut, ca retrogradul sau ca reacţionarul, ci pentru a-l înlocui cu o societate a viitorului. Portretul antimodernului după Compagnon nu cuprinde această valență viitoristă a contestării, contestarea *statu quo*-ului de către antimodern făcându-se la el numai cu fața întoarsă spre trecut (ca „păstrător al ordinii", cum e calificat la un moment dat Roland Barthes – *A*, 497), în vreme ce modernul implică, la modul confuz, nelămurit, și adeziunea față de prezent, şi posibilitatea ducerii lui mai departe (atât în mod revoluționar, cât și prin evoluție lentă, în genul conservatorismului anglo-saxon). (Dar, survine în treacăt întrebarea, cum ar putea fi prezentul dus mai departe dacă nu prin acelaşi principiu generator de dialectică al „detestării" prezentului, principiu conform căruia modernul ar trebui să devină, pe loc, antimodern?) Şi dacă ipoteza antimodernului reacţionar sau conservator rămâne, totuși, mai natural apropiată cadrului de discuţie al lui Compagnon (chiar dacă el refuză să vadă în antimodern un conservator, un reacționar sau, în sens larg, un tradiționalist), trebuie văzut ce soartă le rezervă, totuşi, acest cadru de discuţie radicalilor – de stânga sau de dreapta –, adică oamenilor care

urmăresc dislocarea prezentului pentru că-şi pot imagina şi viitorul (post-burghez), nu doar trecutul (ante-burghez).
Prin prisma comunei detestări a prezentului burghez, antimodernii par să comunice cu avangarda şi cu radicalii – de stânga şi de dreapta. Dar aceştia sunt excluşi *de facto* din tipologia antimodernităţii tocmai prin inapetenţa antimodernului de a gândi – altfel decât în cheie pesimistă – viitorul. Antimodernul detestă prezentul altfel decât radicalul, adică fără să se angajeze în proiectul unei schimbări reale. Radicalii de dreapta – cu care, prin prisma retoricii, a „vituperației" și a profetismului, antimodernii păreau, iarăși, să aibă ceva în comun – nu au loc în schema antimodernităţii după Compagnon câtă vreme sunt lipsiți de o trăsătură capitală a ei – pesimismul (vezi *infra* secțiunea despre pesimism ca proprietate antimodernă); acesta este temeiul excluderii Acţiunii Franceze din tipologia antimodernă (*A*, 104-105). Aşa privind lucrurile, nicio mişcare radicală de dreapta, de la nazism şi fascism la legionarismul românesc, nu poate fi considerată antimodernă, câtă vreme promovează expres acţiunea şi nu-și permite luxul „pesimismului". Dar în această speță Compagnon nu este consecvent: el refuză contaminarea antimodernilor de etosul activist al dreptei radicale (deși Charles Maurras figurează, la el, și ca antimodern – *A*, 160), însă admite, în *Introducere* la *Antimodernii*, că printre „învinşii istoriei" sau printre exponenţii „jocului antimodern" pot fi numărați şi simpatizanţi ai ideilor de extremă dreapta ca Marinetti, Pound ş.a. (*A*, 17). Admițând că antimodernul este (mai mult sau mai puțin consecvent) caracterizat de pesimism, se pune totuși problema dacă este pesimismul o calitate antimodernă – *i.e. numai* antimodernă; iar în acest caz, răspunsul e negativ: la fel de pesimist în privinţa viitorului se dovedește și reacționarul.
Pe baza aceluiași (mai mult sau mai puțin consecvent, mai mult sau mai puțin specific) argument al pesimismului, poate fi respinsă și eventuala tangenţă a antimodernului cu radicalul de stânga: încrederea acestuia din urmă mai mult în viitor decât în prezent contrazice profilul pesimist al antimodernului. Totuși, lângă atâtea nume ale dreptei conservatoare sau reacţionare, în *Antimodernii* apar şi două figuri ale stângii, mai mult sau mai puţin radicale – „reacţionarul de stânga" Julien Benda şi marxistul Roland Barthes. S-ar putea afirma că acesta este un argument suficient pentru a nu pune semnul egalităţii între reacţionar sau conservator şi antimodern. Însă, aşa cum îi priveşte Compagnon, nici Benda şi nici Barthes nu au prea multe în comun cu acel profil al revoluţionarului livrat de concepția

nedialectică a modernității din *Antimodernii*, una în care modernitatea înseamnă prezent plus viitor, încredere în progres şi în avansul tehnicii. Căci valorile în care cred Benda şi Barthes sunt, în opinia lui Compagnon, ancorate mai mult în trecut (universalismul luminist, pentru Benda, gustul secret al lui Barthes pentru scriitura clasică, burgheză chiar, şi inapetenţa pentru avangarda anilor 1950 etc.). Marxistul Barthes şi „reacţionarul" Jean Paulhan sunt, aici, unul mai „reacţionar" decât altul; la fel Benda, şi el tot un „reacţionar" – de stânga. Stânga în sens general și marxismul în sens particular nu scapă, conform descrierii lui Compagnon, de prezumţia adorării secrete a trecutului.

Cine, atunci, mai rămâne răspunzător de programul modernității *tout court* – acea modernitate de destinele căreia se îngrijeau hegelienii de stânga? Adevărata revoluție s-ar părea că e trecută pe umerii avangardei: doar ea crede în viitor, doar ea nu mai vrea să comunice cu trecutul, sau cel puțin asta pretinde. Exponenta prin excelență a „realității raționalului", avangarda ar fi singura cu adevărat modernă. Însă conform parametrilor stabiliți de Compagnon și labirintului de contingențe care-i definesc pe antimoderni, moderna „realitate a raționalului" cultivată de hegelienii de stânga nu se arată a fi mereu de partea modernității sau, mai bine zis, în practică reuşeşte adesea să fie „antimodernă". Marinetti figurase încă din *Introducere* ca posibil antimodern prin participarea sa la „jocul antimodern" fascist (*A*, 17), André Breton nu scapă nici el ocaziei de a fi vehiculat ca antimodern sau ca reper pentru antimoderni (*A*, 180; vezi și capitolul despre Julien Gracq), iar suprarealismul e situat la un moment dat – *via* Jules Monnerot și a sa *La Poésie moderne et le Sacré* (1945) – direct în „tradiția antimodernă", ca un răspuns la acea „nevoie de sacru" resimțită de o societate (modernă) dominată de filosofia „utilului" (*A*, 454-455).

În plus, avangarda artistică, chiar aflată sub hipnoza viitorului, nu s-a confundat întotdeauna cu fanatizarea progresului şi a tehnicii[1] –

[1] *Cf.* Boris Groys, *op. cit.*, pp. 14-15: avangardismul lui Kazimir Malevici „nu se exprimă […] nicidecum în dorința de a aparține unei avangarde a progresului; progresul, după el, nu duce nicăieri, fiind cu totul lipsit de sens. În acelaşi sens, singura metodă de a stopa progresul este să alergi înaintea sa pentru a găsi un punct de sprijin sau o linie de apărare care ar putea fi protejate cu succes de progresul care se anunță". În aceeaşi ordine de idei „[p]rejudiciul adus lumii de tehnică" trebuie „compensat cu mijloacele tehnicii". Interesul avangardiştilor ruşi pentru filosofia subconştientului sau pentru gândirea lui

ingredientul *sine qua non* al modernității la Compagnon. Cât despre avangarda politică – dacă ne gândim la cea mai radicală avangardă politică din istorie, Partidul Comunist în epoca lui Stalin –, sub imperativul realității raționalului, al transformării radicale a lumii sau măcar a lumii sovietice, aceasta n-a făcut decât să îngroape avangarda artistică întorcându-se la realism *via* realismul socialist – adică la soluția pragmatică cultivată de conservatori (și de „antimodernii" lui Compagnon). Chiar dacă proiectul realismului socialist avea prea puțin în comun cu redarea realității existente, urmărind mai curând redarea unei realități dezirate sau proiectate, resortul acestei treceri strategice de la estetica avangardei la o estetică realistă a fost unul profund politic: maselor nu li se putea comunica în limbajul avangardei, pentru aceasta era nevoie de jargonul figurativ al artei clasice. (Strict vorbind, arta respinsă de realismul socialist ca decadentă era tocmai arta produsă de „antimodernii" lui Compagnon, de la Baudelaire încoace – arta zisă „modernistă" sau „burgheză". Însă dacă pentru teoreticienii realismului socialist mediul burghez nu putea produce decât artă burgheză, pentru Compagnon lucrurile stau diferit: câtă vreme modernitatea se confundă cu spiritul burghez, antimodernul nu poate fi decât antiburghez; dar nu în sens revoluționar, de militant pentru o lume post-burgheză, ci în sensul prețuirii fără echivoc a valorilor trecutului pre-burghez și al ironiei pesimiste. Relația autorului Balzac cu lumea burgheză, de pildă, e văzută diametral opus la Compagnon, pe de o parte, și la Friedrich Engels și Georg Lukács, pe de altă parte: unde primul discerne simptomele conservatorului și ale antidemocratului nostalgic după valorile nobilimii ruinate de consolidarea burghezo-capitalismului, ultimii întrezăresc ridicarea autorului Balzac deasupra propriilor afinități de clasă, vizionarismul său social (vezi celebra scrisoare a lui Engels către Margaret Harkness, din aprilie 1888) sau „realismul critic", cu care realismul socialist ar forma o „alianță", realismul în sine apărând ca opus structural „modernismului"[1]. Recuperarea

---

Vladimir Soloviov, recuperarea unor elemente de cultură populară, inclusiv de artă a icoanei, le atestă recursul la surse de semnificaţie pre-burgheze şi de un „patos «antiprogresist»" (*ibid*., pp. 16-17) – comportament care, prin filtrul concepției lui Compagnon, poate fi uşor decretat drept antimodern.

[1] *Cf.* Georg Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism* [1957], 1963, translated from the german by John and Necke Mander, London Merlin Press, îndeosebi cap. „Critical Realism and Socialist Realism", pp. 93-134.

elementelor pretabile unei recodificări în spirit socialist a marilor realiști, de la Balzac la Tolstoi și Thomas Mann, a reprezentat un punct de reflecție important în filosofia realismului socialist.) Modern şi chiar avangardist prin scopul transformării radicale a societăţii, realismul socialist ar fi, deci, antimodern prin mijloace: revenirea – din rațiuni pragmatice, cerute de experiență și de starea de fapt – la filosofia mimesis-ului și la procedeele realismului clasic. Gestul lui Barthes de a se „întoarce", ca și Brecht, la realism *via* „realismul politic" devine, de pildă, un argument suficient pentru creditarea antimodernității sale (*A*, 508).

Şi avangarda, şi realismul socialist – ca proiecte eminamente moderne de transformare radicală a societăţii şi chiar a ideii de om – par, deci, „antimoderne" printr-un aspect sau altul. Dar faptul că însăşi ideea de avangardă sau unii dintre reprezentanții ei reuşesc să se lase descriși şi ca moderni, şi ca antimoderni echivalează cu o demisie a fundamentelor ideii de antimodernitate. Cu această ocazie se cedează și ultimul posibil etalon ferm al modernității literare (al unei modernități literare nedialectice însă, deosebite de concepția lui Matei Călinescu, unde, ca „față" a modernității, avangarda se bucura de toate aporiile și contradicțiile acesteia, pe care Compagnon nu le poate manevra decât făcând din modern „antimodern").

Iar fundamentele se năruie fiindcă filosofia care le adusese laolaltă nu a fost bine cimentată: în cazul unei concepții, cum este cea din *Antimodernii*, care refuză dialectica modernității (aflată la baza moştenirii hegeliene), trecutul şi realitatea rămân de-o parte (ca antimoderne), iar progresul şi utopia, de cealaltă parte (ca moderne); de aici năstrușnica ipoteză a avangardei „antimoderne", posibilă numai în rama unei teorii ca a lui Compagnon. Cooptarea trecutului într-un proiect de schimbare generală a societăţii nu poate fi însă decât modernă. „Mitul" progresului are nevoie, pentru a convinge, de limbajul trecutului, chiar dacă doar la nivel simbolic sau formal. §

Cuplul *rațiune* (modernă) *vs realitate* sau *experiență* (antimodernă) ar putea fi înțeles, cum am anticipat, și ca versiune a cuplului *natură vs cultură*. Teza modernului *qua* natură ar putea fi ilustrată de conceptul de „drept natural". Respingând ideea dreptului natural (îndeosebi în ipostaza apărată de Rousseau), antimodernul se poate spune că invocă de partea sa cultura (*i.e.* tradiția, religia, familia, instituțiile moștenite etc.): aceasta ar fi singura care poate controla reaua natură originară a

omului pentru a-l ajuta să progreseze sau, mai bine zis, să nu se degradeze irecuperabil în raport cu modelul adamic (vezi Maistre, *Du Pape* (1819), pentru care omul e „prea rău pentru a fi liber" – *apud A*, 82; vezi Bonald, care vedea în religie un educator al relei naturi a omului –„afirmarea drepturilor lui Dumnezeu împotriva drepturilor omului" –, sau Balzac, *Cuvânt înainte* (1842) la *Comedia umană*, pentru care catolicismul e „un sistem complet de reprimare a tendinţelor depravate ale omului" şi „cel mai important element al Ordinii Sociale" – *apud A*, 88). Compagnon îl adaugă și pe Pascal acestui mod de a gândi „antimodern", atașat ideii că natura trebuie supusă prin cultură: „Modernii vorbesc despre drepturile naturale, dar natura înseamnă forţă şi inegalitate, aşa cum arătase Pascal, sau lupta pentru supravieţuire. De aceea, dreptatea şi echitatea nu pot fi dobândite decât luptând împotriva naturii […] prin intermediul familiei, al ordinelor religioase, al Bisericii, al regelui. Antimodernii întreţin o viziune organicistă şi ierarhizată a societăţii, cu scopul de a-l ţine sub control pe omul natural. Pentru ei, societatea […] trece înaintea individului" (*A*, 83). Dacă antimodernii apără „interesul colectiv", punând societatea înaintea individului, apărarea interesului individual ar însemna capitularea – modernă – în brațele naturii (*A*, 89). Mai aproape de natură, se poate conchide în lumina acestor disocieri, ar fi doctrina liberală, individualistă și concurențialistă (etichetată și ca „darwinism social"), în timp ce conservatorismul şi socialismul ar ține mai mult de cultură, de preeminenţa societăţii asupra individului (iar dintre acestea două, doar conservatorismul ar putea fi considerat curat „antimodern"). Ce merită reţinut de aici este îndeosebi faptul că doctrinele providenţialiste și tradiționaliste („antimoderne") ajung – cu excepția faptului că nu împărtășesc patosul viitorist al acestuia – din nou în proximitatea marxismului, cum se întâmplase și în cazul coordonării acelor afirmații ale lui Baudelaire și Benda unde teocrației și comunismului sau marxismului li se constata un profil „determinist" (fatalist) similar (*A*, 71, 73). Religia şi Marx[1] – omul cultural, emancipat de păcat sau de inegalitatea socială –

[1] Dezideratul dominării naturii din teza marxistă a primatului raţiunii practice şi a exigenţei de a schimba lumea, în loc de a o interpreta, ţine, în viziunea lui Adorno, de „un program de provenienţă funciarmente burgheză", cu originea în Kant și în idealismul german (Theodor W. Adorno, *Dialectique négative* [1966],

s-ar opune, deci, omului natural (al lui Darwin, de pildă). Baza comună a unor astfel de raționamente este că omul natural, rău intrat în lume – fie sub incidența păcatului originar, fie sub chinga diverselor servituți – trebuie să se reabiliteze sau să se emancipeze. Cauzele acestei mai mult sau mai puțin intrigante asocieri a teocrației sau a doctrinelor tradiționaliste cu marxismul nu sunt investigate de Compagnon, care se limitează la a le induce un aer comun, prin cumularea sau coroborarea opiniilor unor „antimoderni". La o privire mai atentă, se poate constata însă că acest gen de asociere nu e ajutat și de o compatibilitate de fond a celor două etosuri – teocrat și marxist/ socialist –, ci decurge, măcar în ce privește marxismul, dintr-o interpretare ambiguă a gândirii lui Marx, care e și materialistă (*i.e.* deterministă, convinsă de existența unor „legi" în primul rând economice care guvernează viața indivizilor), și raționalistă – în măsura în care, ca hegelianism de stânga, filosofia lui Marx își atașează mobilul atacării *statu quo*-ului. Iar dacă deterministul și materialistul pleacă de la „natură" (legi cu caracter universal etc.) și de la realitățile economice îndeosebi, raționalistul – moștenitor al etosului agonal al Luminilor, unde libertățile se „cuceresc", iar societățile se „răstoarnă" – crede că filosofia a depășit vârsta interpetării lumii, aspirând să o schimbe în regim efectiv. Ca atare, modul în care cultivă Maistre și Bonald virtuțile dominării naturii prin cultură, făcând din tradiție și din (ideea de) Providență frâne în calea *hybris*-ului schimbării,

---

traducere colectivă, postață de Hans-Günter Hall, Paris, Payot & Rivages, 2003, pp. 294-295). Mergând cu speculația mai departe, se pune întrebarea cum ar trebui judecat Charles Darwin, reprezentantul unui tip de gândire după unii contrară celei ilustrate de Marx. Cum este, deci, Darwin: modern sau antimodern? Dacă modernii ar fi susţinătorii drepturilor naturale, „dar natura înseamnă forţă şi inegalitate, aşa cum arătase Pascal, sau lupta pentru supravieţuire" (*A*, 83), atunci Darwin n-ar fi decât un epigon al lui Pascal – unul antimodern, desigur; ca antiprogresist (teoria selecţiei naturale neimplicând ideea de progres şi evoluţie spre complexitate a organismelor vii, aşa cum face transformismul – care pare o doctrină mult mai apropiată de progresismul modernilor), Darwin ar fi iarăşi antimodern; dar ca adept al unei gândiri secularizate, individualiste, favorabile doctrinelor liberale etc., nu poate fi decât modern. Iată o dovadă în plus a faptului că dubletul modern–antimodern generează disocieri fals pertinente, schizoidii care, în loc să nuanţeze, aşază frontiere în locuri unde gândirea n-are nevoie de ele.

se deosebește, totuși, semnificativ de modul în care natura (sau realitatea materială) e „rațională" în filosofia marxistă. Astfel, aerul „antimodern" comun pe care par să-l respire aceste două maniere de a reglementa natura se risipește în momentul în care trebuie decis în ce scop se produce această acțiune: teocrații și providențialiștii urmăresc evitarea sau decelerarea ritmului schimbării, materialiștii marxiști și socialiști aduc argumente în favoarea ei. Din acest punct de vedere, antimoderni nu pot fi decât primii; echivalarea lor cu reacționarii sau cu conservatorii se impune din nou[1].

Cu toate acestea, abordând lucrurile din alt unghi, atunci când „antimodernul" critică abandonul „modern" în brațele naturii, el n-o face decât invocând argumentul unei (alte) naturi: o natură superioară, cea a dreptului divin, care transcende şi prescrie dreptul natural (vezi tezele unor jurişti ca Grotius sau Barbeyac, care considerau că drepturile naturale nu pot reflecta decât voinţa Providenţei şi, ca atare, „monarhia, aristocraţia şi sclavia" erau „componente «naturale» ale societăţii"[2]). Respingerea ideii moderne de „drepturi naturale" s-ar face, în acest caz, de pe aceleaşi temeiuri de pe care Lamennais și Taine susţineau că raţiunea nu-şi poate aroga capacitatea de a schimba lumea sau măcar natura umană. De aceea afirmă Burke, în *Reflecții asupra Revoluției din*

[1] Întâlnirea dintre creștinism și socialism s-a produs însă și altfel decât arată perspectivele care apropie teocrația de comunism. Trebuie remarcată, în acest sens, afinitatea dintre unele proiecte socialiste franceze din preajma Revoluţiei de la 1848 şi creştinism, dar, şi mai pregnant, relaţia dintre marxism şi creştinism, imaginate ca doctrine ale eliberării. Totuși, dacă sesizarea unor similitudini între teocrație și comunism (la Baudelaire) viza, la Compagnon, apropieri așa-zicând de metodă (modul „fatalist" sau „providențialist" în care sunt abordate schimbarea sau progresul), asocierea dintre creștinism și valori ale marxismului în așa-numita „teologie a eliberării", apărută în America Latină în a doua jumătate a secolului trecut, se face îndeosebi prin prisma scopului final: eliberarea, mântuirea ca eradicare fundamentală sau ca sublimare a *statu quo*-ului. Greu de spus, iarăși, dacă prin această contaminare reciprocă de metodă sau de scop, creștinismul (sau teocrația) și marxismul se „modernizează" sau se „antimodernizează".

[2] Jonathan Israel, *Revolutionary Ideas. An Intellectual History of the French Revolution From* The Rights of Man *to Robespierre*, Oxford & Princeton, Princeton University Press, 2014, pp. 77-78.

Franța, că „[g]uvernarea oamenilor nu este stabilită în virtutea unor drepturi naturale", de vreme ce „[p]uterea necesară atingerii acestui scop [al guvernării] nu poate să rezide în chiar cei interesaţi; ea trebuie să fie o *putere independentă*, care, în timp ce-şi exercită funcţiile, să se sustragă acelei voinţe şi acelei pasiuni, pe care este de datoria ei să le îmblânzească şi să le supună" (*apud A*, 84). Și, așa cum Revoluţia nu reprezintă pentru unii antimoderni o cotitură autentică în istorie, după Maistre nici „constituţiile nu pot fi create *a priori* sau *ex nihilo*", fiindcă „o lege constituţională nu face decât să sancţioneze un drept preexistent şi nescris" (*A*, 85), iar după Bonald şi a sa *Théorie du pouvoir politique et religieux dans la société civile* (1796), câtă vreme Dumnezeu este „autorul tuturor Statelor", nu se poate „*scrie* constituţia; căci constituţia este deopotrivă existenţă şi natură" (*apud A*, 86)[1]. Burke, Maistre și Bonald sunt, ca atare, aduși de Compagnon spre aceeași concluzie: „o constituție naturală nu poate fi decât religioasă ori sacră și de sorginte divină" (*A*, 85). Această credință a antimodernilor într-o natură-mai-naturală decât natura modernilor le permite să-și poarte nestingheriți blazonul „realismului" chiar și atunci când unicul lor punct de refugiu din fața unei realități zguduite de prefaceri rămâne extra-mundanul Providenței, căreia antimodernul are cutezanța de a-i atribui exact acele intenții care-i sunt lui necesare pentru a-și conserva statutul în societate.

În discuția despre „realismul" anti-iluminist al antimodernilor, interesantă este, la Compagnon, şi disputarea spiritului scientist (*i.e.* a raţiunii/ raţionalismului) între tabăra modernilor şi cea a antimodernilor – ocazie în care mecanismul ce promovează acest cuplu conceptual dă, iarăși, semne de fragilitate.

---

[1] Această teorie a omului-creatură inapt să producă o constituţie (care n-ar putea fi decât de sursă divină) este o simetrică a teoriei care vede în geniul romantic un creator de mare forță, survenit *ex nihilo*, independent de condiţiile spaţio-temporale în care se întâmplă să se nască sau să viețuiască, și capabil să-și depășească epoca. De teoria geniului se apropie şi ipostaza sublimă a revoluției (în sensul sublimului la Burke) sau ipostaza ei excepțională – „satanică", de o răutate „radicală" – creditată de Maistre. Pentru similitudinea cadrelor conceptuale care apropie ideile de „geniu" şi de „revoluţie", vezi eseul meu „Clasă şi individ. Aspecte ale aporiei geniu–scriitor reprezentativ", în Teodora Dumitru, *Sindromul evoluţionist*, Bucureşti, Editura Muzeul Literaturii Române, 2013, pp. 35-66.

Ştiinţa şi cultul raţiunii sunt, teoretic, factori constitutivi ai modernităţii, artizani ai „mitului" progresului ieșit din mantaua Luminilor. Totuși, nu sunt apanajul specific, exclusiv, al acelei modernități progresiste în contrast cu care caută să fie definiți antimodernii lui Compagnon. Nu toţi scientiștii au jubilat în faţa a ceea ce alţii numeau progresul societăţii; unii s-au specializat, din contră, în investigarea cauzelor „decăderii" sau ale degenerării şi au studiat „maladiile" asociate progresului[1] – însă au făcut-o cu metode ştiinţifice, eminamente moderne. Pe o fundație „scientistă" se sprijină, de pildă, demersul (etichetabil drept antimodern) al lui Max Nordau de înfierare a simbolismului (individualist, deci modern) din *Degenerare* (1892), şi tot de la știință se revendică, îndeobște, filosofiile de tip involuţionist sau declinist – integrabile în ceea ce Compagnon consideră a fi etosul antimodern. Dar prin prisma acestui simplu fapt – prin recurgerea la știință pentru a critica iluzia progresului sau doar felul în care este ideea

[1] De aceea, este dificil de elucidat, de pildă, dacă interesul crescând pentru psihologie (atât a indivizilor, cât şi a maselor) din a doua parte a secolului al XIX-lea trebuie considerat modern – ca ofensivă a ştiinţificului în spaţiul rezervat până atunci teologilor sau filosofilor (vezi dublarea și chiar substituirea conceptului de „spirit" prin acela de „eu" sau de „psihic") – ori dacă, dimpotrivă, trebuie considerat antimodern, de vreme ce-şi propune să contrabalanseze filosofiile materialiste de tipul marxismului, arătând că societatea nu e guvernată doar de raporturile de producţie, ci şi de mecanismele complexe ale psihologiei umane. „Descoperirea" şi exploatarea ideilor de „inconştient" şi de „subconştient", pe linia care duce de la Eduard von Hartmann și a sa *Philosophie des Unbewussten* [Filosofia inconștientului] (1869) la Sigmund Freud, câtă vreme contestă monopolul raţiunii asupra opţiunilor şi a conduitei omului, ar putea părea – în descendenţa lui Pascal şi a opoziţiei dintre inimă şi raţiune – curat antimoderne. Adepţi ai spiritului scientist şi ai progresului, dar totodată critici ai unui prezent care n-ar ilustra cea mai bună dintre lumile posibile sunt şi acei gânditori de stânga care, în ultima parte a secolului al XIX-lea, îndeosebi în Rusia și în Europa de Est, oferă claselor de jos soluţii de emancipare care pot fi, cel puțin sub anumite aspecte, considerate inadecvate etosului modern sau măcar ipostazei lui fidele gândirii marxiste (vezi filosofiile narodnice, agrariene, populiste sau, în spațiul românesc, „poporaniste", sporirea interesului pentru țărănime în dauna celui pentru proletariat etc.). Dubiul „antimodernității" planează și asupra acestor mișcări sau filosofii.

de progres servită de realitatea zilei – „antimodernii" nu pot fi consideraţi anti-iluminişti. Căci una este să argumentezi teza degenerării de pe poziţii providenţialiste (interpretând trecerea omului prin istorie ca alterare a modelului perfect creat de Dumnezeu, situaţie valabilă şi în cazul celorlalte fiinţe, nu doar al omului – vezi, la Buffon, teoria conform căreia măgarul ar fi un cal involuat) şi alta este situaţia scientiştilor din a doua parte a secolului al XIX-lea, care-şi documentează scepticismul şi/ sau pesimismul cu instrumente pozitiviste. Discipol al lui Lombroso, agnosticul Nordau îşi decantează, de pildă, verdictele negative despre poezia simbolistă coroborând o sumă de factori anatomo-psiho-sociali, respectiv apelând la metodele nutrite de moştenirea Luminilor[1]. „Antimodernii" analizaţi ca atare de Compagnon în cartea sa, contestatarii modernităţii progresiste, recurg şi ei la o retorică nu altfel decât „ştiinţifică" a deconstruirii adversarului, reducând soluţiile acestuia la statutul de ficţiune sau de ipoteză neverificată: „mitul" sau „eroarea" progresului, „eroarea marxistă" (cu expresia lui Benda) etc. Alt exemplu: critica egalitarismului şi a democraţiei – considerate vinovate de înfrângerea Franţei în războiul cu Prusia – îl recomandă pe Ernest Renan, cel din *La Réforme intellectuelle et morale* (1871), drept „antimodern". Însă această concluzie „antimodernă", trebuie adăugat, a fost alimentată la Renan de o metodă indubitabil modernă, de sursă materialist-pozitivistă: la originea înfrângerii francezilor e detectată dispariţia virtuţilor militare în Franţa, iar la originea acesteia, „materialismul egalitar" şi „nesupunerea indivizilor faţă de autoritate în vederea operei comune" (*A*, 45). Explicaţia nu conţine nimic din argumentele unui teocrat ca Maistre, cauzalitatea e limitată la raţiuni pur mundane, de natură sociologică. Iar remediul oferit de acest adversar al democraţiei este, la rândul lui, secular: o regalitate întemeiată „pe un

[1] Nu poate fi, în această discuţie, lipsit de importanţă nici detaliul că iniţierea traducerii în română a cărţii lui Nordau *Degenerare* (primul volum apărând în 1894) a venit din zona socialist-marxistă, care îşi găsise puncte comune cu perspectiva ştiinţifică adoptată de autorul maghiar. Un detaliu la fel de grăitor este şi faptul că traducătorii, R. Vermont şi H. Streitmann, nu ezită să corecteze, în note de subsol, acele interpretări ale lui Nordau care păreau că ignoră „adevărurile" ştiinţifice de ultim moment, îndeosebi pe cele agreate de socialiştii vremii.

drept istoric, mai curând decât pe un drept divin" (*A*, 47). Pozitivismul îl duce, deci, pe Renan la repudierea (antimodernă) a democraţiei, dar tot pozitivismul îi oferă soluţia (modernă) a încercării de a depăși modelul teocratic. În aceeași situație „ambivalentă" se află și determiniştii care studiază, ca Paul Bourget, „cauzele pesimismului tinerilor de azi": efectele Revoluției și pesimismul sunt evaluate cu mijloacele modernității științifice. Reacția „antimodernilor" față de etaloanele care măsoară avansul cunoașterii și progresul ca bine general suferă și ea prefaceri importante, în ton cu mersul științei. „Naturii" revendicate de unii i se răspunde, cum spuneam și mai sus, printr-o altă „natură", de ordin superior; „adevărul" clamat de unii primește, tot așa, replica unui „adevăr mai adevărat". Astfel, dacă în anii imediat următori Revoluției „antimodernii" obișnuiau să ridice în slăvi imobilismul, doctrinele care prezervă ordinea și ierarhiile, cearta „antimodernului" Péguy cu „partidul intelectual modern" se va produce, peste un secol, tocmai în favoarea „mobilismului" şi a „multiplicităţii" pe care, ca adept al lui Bergson, în *Situation III* și în alte scrieri, Péguy le opune acum determinismului sau concepţiei pozitiviste a ştiinţei şi a istoriei, care ar fi greșit „unificând" lumea sub spectrul unui „progres linear, neîntrerupt" (*A*, 264-265, 279-281). Considerându-se mai aproape de „adevăr", Péguy ajunge să inverseze parametrii care jalonaseră până atunci spiritul ştiinţific: el laudă mobilismul şi diversitatea experienţei (*i.e.* a naturii) în dauna determinismului sau a rigidității discursului (*i.e.* a culturii).

Dacă alianţa dintre ştiinţism şi criticarea progresului ca critică a soluțiilor efective oferite de prezent rămâne, ca şi alianţa dintre ştiinţism şi încrederea în soluțiile prezentului, o mostră de indiscutabilă modernitate, este de remarcat că nici raţionalitatea – ca fundament al spiritului ştiinţific – nu trebuie văzută ca monopol al scientismului. Raţiunea sau raţionalitatea reprezintă, într-adevăr, o calitate definitorie a modernității secularizate, dar nu e și o calitate exclusivă a acesteia. Deşi secundară într-un discurs în care credinţa în adevărul revelat de Scriptură era preeminentă, raţiunea şi-a avut locul ei și în gândirea teologală creştină, de la scolastica medievală la diversele biserici reformate, măcar în ce priveşte studierea legilor naturii (de unde recuperarea mai mult sau mai puţin explicită, în acest scop, a „păgânului" Aristotel). Mai mult, în pofida discursului dominant în care

raţionalul e considerat prevalent asupra altor factori ce edifică societatea modernă, unii gânditori au considerat că modernitatea e caracterizată mai curând de o slăbire a conceptului de raţiune (vezi Albert O. Hirschman, *Pasiunile şi interesele. Argumente politice în favoarea capitalismului anterioare triumfului său*, 1977). Pe de altă parte, dacă reducem ideea de progres la ideea de schimbare sau de transformare a lumii în toate datele sale (căci „progresul", cum am arătat deja, e un concept relativ recent), se poate spune că ostilitatea faţă schimbare nu este *doar* antimodernă, respectiv atașabilă ferm psihologiei contrarevoluționare şi anti-iluministe, cum pare a dori să convingă Compagnon. Indispoziția de a imagina schimbarea, atât în universul uman, cât și în natură, în genere, n-a așteptat Luminile și Revoluția pentru a-și face simțită prezența – vezi, în acest sens, tradiția gândirii fixiste, de la perspectiva biblică asupra creației până la concepția naturalistului Linné[1].

Cuplul modern *vs* antimodern construit de Compagnon pe baza pretins scindatei atitudini față de raționalism sau scientism rămâne, așadar, insensibil la asemenea nuanțe și ipoteze. Nici atitudinea față de progres nu poate fi contrasă într-un bloc unitar, care să permită alimentarea fără suspiciuni a tandemului modern *vs* antimodern.

Dar să revenim la scenariile punctuale prin care Compagnon caută să acrediteze – *via* anti-Iluminism – profilul antimodern (anti-scientist, antipozitivist, antidemocratic etc.) al eroilor săi. În aceste scenarii sunt, de obicei, angajate trei perspective: cea a unor „antimoderni" mai vechi, cea a unor „antimoderni" mai noi, care-i comentează pe primii, și cea a lui Compagnon însuși, care caută să integreze toate punctele de vedere într-un discurs propriu.

Ernest Renan, de pildă, cu opinia sa defavorabilă materialismului egalitarist, dar și cu metoda sa pozitivistă, reprezintă filosofia unui „antimodern" mai vechi, iar comentariile despre lumea modernă ale lui Charles Péguy, care includ și referiri la Renan – filosofia unui „antimodern" mai nou. Dar cum se raportează Péguy la Renan și, mai ales, cum îi vede Compagnon pe amândoi? Capitolul dedicat lui Péguy

[1] Pentru o punere în temă elementară, vezi Étienne Gilson, *D'Aristote à Darwin et retour*, Paris, Vrin, 1971.

în *Antimodernii* abundă în referiri ale acestuia la pozitivism şi la „metoda istorică" a unor Renan și Taine ca la „[l]umea modernă, spiritul modern, laic, pozitivist și ateu" (*Zangwill*, *apud A*, 262). În discursul lui Péguy, acele valori care în perspectiva de ansamblu a lui Compagnon se colorează în nuanțele antimodernității sunt conținute, dimpotrivă, în amalgamul valorilor moderne: antidemocratismul lui Renan nu-l împiedică pe Péguy să-l imagineze pe acesta drept un modern exemplar, așa cum îl împiedică, în schimb, pe Compagnon. Și dacă pozitivismul era pentru Péguy o certă valoare modernă, atunci când vorbește în nume propriu – adică fără a expune opiniile personajelor sale –, Compagnon ajunge să includă până și pozitivismul în creuzetul antimodernităţii: „În Franţa, tot curentul antimodern, inclusiv pozitivismul lui Taine şi scepticismul lui Renan, […] pregătiseră condiţiile pentru succesul lui Schopenhauer" (*A*, 101). Atât Renan, cât şi Péguy figurează, la Compagnon, ca „antimoderni", în pofida faptului că „antimodernul" Renan şi „antimodernul" Péguy au, după cum arată autorul *Antimodernilor*, mari divergenţe de percepție asupra modernității, Péguy nerecunoscând în Renan un precursor în combaterea efectelor ei, ba dimpotrivă, văzând în el modernitatea însăşi, cu tot ce are ea mai „nociv" („doi oameni reprezintă înainte de orice ideea modernă", rezumă Compagnon ideile lui Péguy: ei sunt „Renan şi Jaurès, în spatele cărora se profilează Metoda, Ştiinţa, Istoria, Sociologia, Sorbona, Partidul intelectual, Banii" – *A*, 263). La fel stau lucrurile și în privința manipulării lui Taine în *Antimodernii*: deterministul cunoscut în epocă drept modern (şi blamat ca atare de Péguy pentru sacrilegiul ascuns între faldurile metodei sale științifice – căci „faptul de a pretinde, precum autorul cărţii *La Fontaine şi fabulele sale*, că stăpâneşti totalitatea realului înseamnă a te lua drept Dumnezeu" – *A*, 262) este invocat de Compagnon preponderent ca avocat al „realismului" de tipul lui Maistre și Bonald, deci ca antimodern. Abordarea romantismului, cu atât mai mult cu cât au fost identificate mai multe „romantisme" sau mai multe faze ale acestui curent, este elocventă în același sens: dacă pentru proximii epocii romantice romantismul este modern (vezi receptarea romantismului ca agent al nihilismului şi al anarhiei sau creditarea ostilităţii lui Nietzsche pentru romantism – alături de ostilitatea lui pentru Revoluție, Iluminism şi democrație – ca tip de „gândire anti-

modernă" – *A*, 72), pentru Compagnon antimodernitatea romantismului e garantată de nostalgia acestui curent pentru trecut, pentru valorile naţionale şi creştine ale Franţei (antimodernitatea lui Chateaubriand s-ar confunda, astfel, cu antimodernitatea romantismului). Mai există și alți actori care figurează ca argumente ale antimodernităţii în cartea lui Compagnon, dar care, tot acolo, prin prisma contemporanilor sau a descendenţilor lor direcţi apar ca moderni. Disputa din jurul transformării gândirii lui Bergson de la *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței* la *Evoluţia creatoare*, diversitatea punctelor de vedere formulate pe această temă de Benda, Maritain sau Péguy devoalează nuanţe ce nu justifică includerea tuturor acestor nume într-o categorie unitar opusă etosului modern, așa cum ar putea fi acesta reprezentat într-un moment sau altul al istoriei Franței și al istoriei universale. Compagnon e convins însă că umbrela antimodernităţii e suficient de versatilă pentru a-i cuprinde şi pe Renan, şi pe Péguy, și pe Bergson și pe criticii lor; totuşi, insistând pe disocierea unora de alții, pe măsură ce portretul modernității înseși se schimbă de la o epocă la alta și chiar de la un deceniu la altul, chiar el furnizează argumentele contrare acestei puneri laolaltă.

Această diferenţă substanţială dintre convingerile celor convocaţi de Compagnon în sprijinul ideii de antimodernitate şi convingerile lui Compagnon însuşi reușește să alimenteze suspiciunea de „falsificare" *a posteriori* a perspectivei asupra moștenirii anti-iluministe – care, conform mărturiilor din epocă, era în bună măsură „modernă". Ostili moștenirii Luminilor printr-un aspect sau altul, Renan, Taine și romanticii și-au manifestat ostilitatea într-o manieră care le-a procurat, totuși, eticheta de „modern". Acest viciu de refracție de care suferă (sau din care se nutrește) perspectiva lui Compagnon e consecința (sau dovada) faptului că umbrela prea largă a antimodernităţii modelează retrospectiv atitudini şi opinii ale autorilor invocaţi ca antimoderni, în aşa fel încât să pară că aparţin unei *Weltanschauung* comune sau unui fel comun de a simți prezentul, care se transmite, pe firul istoriei, de la un „antimodern" la altul.

Toate argumentele de mai sus arată însă că e imposibil de imaginat un tabel al lui Mendeleev pentru ideea de modernitate, prin contrast cu care să poată fi construit un tabel simetric şi consistent al antimodernităţii. Criteriul atitudinii față de știință și de progres sau balanţa

ordine (antimodernă) *vs* destabilizare (modernă) nu sunt ferme; anti-Iluminismul ca anti-scientism sau ca anti-raționalism – câtă vreme și antimodernii se servesc de instrumentele științei, ale rațiunii etc. – se dovedește o falsă proprietate a antimodernului. Chiar Compagnon modifică de mai multe ori etaloanele modernității, aducând în discuție ba modernitatea raţionalistă a secolului al XVIII-lea sau moştenirea cartezian㠹 ba modernitatea anarhică (vezi romantismul modern ca anarhie – *A*, 157, dar și experimentele literare din Franța secolului al XX-lea și îndeosebi din era postbelică, literatura entropiei, „misologia" ca ură față de limbaj, în fine „agresiunea modernității" căreia i s-ar opune, fiecare în maniera sa, „antimodernii" Jean Paulhan, Julien Gracq și, nu în ultimul rând, acel „păstrător al ordinii" numit Roland Barthes – *A*, 497).

A vorbi astăzi de antimodernitatea unor Renan, Taine sau Bergson e falacios, așadar, câtă vreme înseşi criteriile modernităţii suferă prefaceri dramatice de la un deceniu la altul. În schimb, această mobilitate, ebuliție, continuă diversificare a criteriilor e, s-ar putea spune, chiar modernitatea. Prin astfel de impasuri, teoria antimodernităţii îşi solicită singură întoarcerea la origine, adică la teoria modernităţii ambivalente sau dialectice.

În legătură cu respingerea raţionalismului, a filosofismului şi, în genere, a teoriei sau a intelectualismului ca moşteniri iluministe avansează Compagnon şi cea de-a treia proprietate a antimodernului – *pesimismul*, „misterioasa maladie" a secolului al XIX-lea. Dacă în *Cele cinci paradoxuri*… modernul era modern „fără voia lui", antimodernul pare că ştie mai bine ce face[1]. Mistica progresului, căreia îi e asociat intelectualismul sau raționalismul, este ceea ce antimodernul simte că trebuie să combată cu energia „disperării" (*A*, 78), iar abhorarea progresului e ancorată într-o genealogie certă, de la Pascal la Schopenhauer („Pascal, Schopenhauer, Baudelaire: iată genealogia antimodernă" – *A*, 103). Această pretinsă unitate de acţiune a antimodernilor în faţa modernilor progresişti este însă, în realitate, dificil de probat, și asta în primul rând fiindcă pesimismul nu e câtuşi de puţin un concept unitar.

[1] Nu însă tot timpul, căci, încă din *Introducere*, Compagnon anunță că și antimodernii sunt „moderni fără voia lor" (*A*, 11).

Există, arată Compagnon, un pesimism „înnăscut", susținut cu argumente teologale, respectiv alimentat de convingerea decăderii omului în raport cu puritatea lui adamică („necesitatea de a consolida puterea Bisericii şi a Statului este dedusă dintr-o concepţie pesimistă asupra naturii umane şi din afirmarea drepturilor lui Dumnezeu împotriva drepturilor omului"[1] – *A*, 88; „libertatea de a face rău – coincide cu Căderea şi dovedeşte existenţa Legii […]. Istoria omenirii evidenţiază identitatea dintre libertate şi fatalitate în rău, potrivit unei viziuni providenţialiste" – *A*, 82-83; „[p]entru antimodern, păcatul originar şi păcatul actual sunt acelaşi lucru. Pentru Brunetière, dincolo de «răul de secol», pesimismul avea o cauză durabilă, dacă nu chiar eternă" – *A*, 127 etc.). Dar există şi un pesimism dobândit, cu evidente cauze psihosociale, provocat de „căderea lui Napoleon şi deziluzia provocată de Restauraţie", cum credeau Maistre şi Chateaubriand. Există, altfel spus, un pesimism etern, al condiţiei umane în genere (perspectiva teologală) şi un pesimism istoricizat, dat de contingenţele epocii romantice (perspectiva determinist-sociologică). Pesimismul universalist al teologilor şi pesimismul contextualist al determiniștilor ajung totuşi la un punct comun: dacă raţiunea n-a dus la progres, iar pesimismul e companionul străvechi al păcatului originar, atunci acesta din urmă dă seama inclusiv de eşecul Restauraţiei. Pe de altă parte, calitatea general umană și supoziția existenței dintotdeauna a pesimismului scoate Revoluţia Franceză din postura de declanşator al etosului antimodern, anulând totodată posibilitatea tratării modernităţii şi a antimodernităţii ca produse eminamente franceze (perspectivă încurajată de Compagnon în amintitul interviu din „Le Point").

Contrarevoluționarismul și anti-Iluminismul ca suspiciune globală față de „realitatea raționalului", cum ar spune hegelienii de stânga,

[1] Compagnon citează în acest sens o afirmaţie din *Cuvânt înainte* la *Comedia umană*: „Catolicismul şi Regalitatea sunt două principii îngemănate". Nu este ceea ce s-ar putea numi o diferenţă specifică aptă să ofere un temei pesimismului antimodern și dincolo de spațiul francez (sau de cel italian și spaniol): regalitatea a funcţionat şi în societăţile majoritar protestante, iar punerea la îndoială a ideii că regele reprezintă voința lui Dumnezeu pe pământ, îndoială care a dus, implicit, la apariția dreptului modern, nu s-a realizat în societăţi lipsite de autoritatea instituției monarhice.

comandă şi implicita afinitate dintre pesimism şi ostilitatea faţă de conceptul de drepturi naturale moştenit de la Rousseau şi de la Revoluţia Franceză: „Pentru pesimist, dogma egalităţii şi a libertăţii a suscitat ura şi a produs despotismul" (*A*, 83). Pesimismul se sprijină, în plus, pe o concepţie care vede în Revoluție o confirmare (sau chiar o declanșare) a ireversibilității decadenței: „De Maistre şi Chateaubriand văd amândoi Revoluţia ca pe o schimbare ireversibilă şi ca pe un punct de unde nu mai există cale de întoarcere. Numai decadenţă – atât poate să însemne istoria" (*A*, 93).

Totuşi, *via* pesimism apar noi probleme în relaţia dintre „realismul" antiintelectualist al antimodernilor şi „raţionalismul" (sau „idealismul") modernilor. Compagnon susține, cum am văzut, că, pesimismul schopenhauerian se altoiește, în Franța, pe tradiția antimodernă a gândirii pragmatic-realiste (şi Voltaire, de pildă, e găsit în amontele pesimismului antimodern, prin *Candide*), în măsura în care Schopenhauer este, cum bine se ştie, un filosof idealist. Că „realismul" sau pragmatismul antimodern îl numără, printre referințele sale, și pe idealistul Schopenhauer ar putea fi acceptat numai în urma unei argumentații nuanțate, pe care Compagnon n-o oferă totuşi (deşi tot el arată că Brunetière îl introdusese pe Schopenhauer în tradiţia pesimismului francez, ca idealism). Aflăm apoi că pozitivismul s-a aflat printre direcţiile propice instalării lui Schopenhauer în cultura franceză: „În Franţa, tot curentul antimodern, inclusiv pozitivismul lui Taine şi scepticismul lui Renan, […] pregătiseră condiţiile pentru succesul lui Schopenhauer" (*A*, 101). Modernul Brunetière (cel care va introduce perspectiva evoluționistă în studiul literaturii – vezi *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, 1890), un aclimatizator al lui Schopenhauer în Franţa, ajunge, după ce-i citeşte pe Schopenhauer şi pe Eduard von Hartmann, la o „gândire care zdruncină hegelianismul predominant şi care contestă rolul preponderent al inteligenţei la om", căci Schopenhauer „deposedează inteligenţa de regalitatea pe care şi-o exercitase până atunci", plasând „substanţa şi esenţa omului în voinţă" („La Philosophie de Schopenhauer", 1886 – *apud A*, 102). Schopenhauer, arată Compagnon, „era pus în serviciul nu numai al antihegelianismului, ci şi în cel al antimaterialismului şi al idealismului, în perioada în care Bergson pregătea *Eseul despre datele imediate ale conştiinţei* (1889),

unde avea să urmărească procesul inteligenţei conceptuale şi să relanseze gâlceava dintre moderni şi antimoderni în generaţia următoare" (*A*, 102). Aşadar, hegelianismul și pozitivismul, cu accentul lor pe raţiune, l-au împins pe Brunetière spre idealismul lui Schopenhauer... Simplul fapt că idealistul Schopenhauer ajunge să fie cooptat de partea unei gândiri care se imaginează și „realistă" – așa cum este cea antimodernă – ar putea da bătăi de cap; totuși, așa cum am arătat și cu alte ocazii, „realismul" antimodernilor nu trebuie receptat în sens tare, el nu e câtuși de puțin și materialist; unica materie pe care se sprijină „realistul" antimodern este tradiția. Pe de altă parte, faptul că postura atât „antihegeliană", cât şi „antimaterialistă" a lui Schopenhauer apare tratată ca particularitate antimodernă naște consternări îndreptățite. Dacă Hegel era idealistul pe care materialistul Marx îl întorsese cu susul în jos, de ce atunci idealismul lui Hegel și materialismul lui Marx sunt „moderne", în vreme ce idealismul antihegelian al lui Schopenhauer ar deveni „antimodern"?

Racolarea lui Nietzsche la cauza antimodernă *via* pesimism şi nihilism este la fel de problematică. Dacă Nietzsche este cât se poate de modern prin anti-creştinismul care-l apropie de Marx, Bauer ş.a., chiar pesimismul şi obsesia lui pentru „inactual" şi „nepotrivire" cu epoca pot fi – şi au fost – calificate drept eminamente moderne. Karl Löwith nu vede în discursul nietzschean decât simptome și chiar surse ale modernității: amestecând slăbiciunea şi „tăria", „[a]ceastă *ambiguitate a nihilismului* ca una a începutului modernităţii îi este proprie lui Nietzsche însuşi"; prin chiar faptul că înfruntă şi „învinge" în el epoca sa, „Nietzsche a devenit *filosoful* epocii sale"[1]. Sunt concluzii deduse din interpretarea *Consideraţiilor inactuale*, titlu de referinţă curent în discursul despre modernitate de la Paul de Man la Matei Călinescu. Dar aceste trăsături care funcționează pentru exegeții lui Nietzsche ca indici de acută modernitate (ambiguitatea, înfruntarea propriei epoci etc.) sunt răsturnate de Compagnon în semne ale patosului antimodern.

Lucrurile nu sunt, așadar, nici pe departe atât de lămurite pe cât poate pretinde cadrul teoretic al *Antimodernilor*. Vectorul progresului, în care ar crede Hegel, spre deosebire de Schopenhauer şi de pesimişti, nu

[1] Karl Löwith, *op. cit.*, p. 262, 263.

lămureşte totul. În plus, imposibilitatea de a distinge care dintre cele două tipuri de pesimism investigate aici – pesimismul etern uman sau pesimismul post-1789, motivat sociologic – stă la rădăcina pătimirii antimoderne subminează capacitatea pesimismului de a funcţiona ca proprietate definitorie a antimodernului în măsura în care antimodernitatea continuă să fie considerată un produs local, emanat prin excelenţă al Revoluţiei Franceze.

Respingerea doctrinei progresului prin raportare continuă la toposul creştin al *păcatului originar* este o altă proprietate atribuită de Compagnon etosului antimodern, o proprietate consubstanţială contrarevoluţionarismului, anti-Iluminismului şi pesimismului repetoriate anterior: „Prin religia catolică, sau cel puţin prin păcatul originar […], antimodernul încearcă să reunifice şi să reorganizeze lumea, umilind *hybris*-ul profanator al modernilor, reafirmând adevărul etern al Căderii şi al «legii providenţiale»" (*A*, 109), de unde şi „teza Revoluţiei ca pedeapsă" şi „contra-teza regenerării" la Maistre. Pesimismul ar implica, deci, doctrina păcatului originar *din perspectivă catolică*, demontarea iluziei că omul devine, prin raţiune, mai bun cu trecerea secolelor (e argumentul favorabil acelei accepţii universaliste a pesimismului, care înglobează cauza particulară a deprimării sociopolitice de după Restauraţie). Hobbes, Maistre şi Baudelaire sunt orientaţi, din nou, împotriva lui Rousseau. Comentând unele teze ale lui Baudelaire din *Corespondenţă* şi din *Pictorul vieţii moderne* („Eroarea secolului XVIII a constat în faptul că a pus drept temelie a frumosului natura, şi nu păcatul"; „Frumuseţea s-a născut odată cu păcatul; ea nu poate fi separată de melancolie şi este satanică" – *A*, 107), aşa-zisul „satanism" al lui Baudelaire ca „dualitate" sau „contradicţie" a omului modern, devine, în ochii lui Compagnon, un ingredient-cheie pentru psihologia antimodernului. Teoria maistriană a „păcatului originar continuat"[1] – un

[1] „[P]ăcatul originar, care explică tot şi fără de care nimic nu are sens, se repetă din nefericire în fiecare clipă, chiar dacă la un nivel secundar" (Joseph de Maistre, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg* (1821), reprodus în *Œuvres*, *op. cit.*, pp. 484-485). Maistre formulase chiar o teorie a transmiterii ereditare a păcatelor: „dacă un om a comis o crimă sau de un şir de crime care au putut altera în fiinţa lui principiul moral, să ştiţi că această degradare se transmite precum boala scrofuloasă ori sifilitică" (*ibid*. p. 486).

avatar „eretic" al concepţiei augustiniene privind creaţia continuă, conform căruia „omul este întotdeauna vinovat şi răul e pretutindeni" (*A*, 125) –, teză ce ar sta „la rădăcina pesimismului antimodern" (*A*, 117), agravează culpa primordială a omului şi dă noi merinde pesimismului. Filosofia pesimistă a lui Schopenhauer este şi ea abordată în consonanţă nu atât cu naraţiunea creştină a căderii, cât cu „erezia" păcatului originar continuat (*A*, 126). Apropierea filosofiei lui Schopenhauer de doctrina păcatului originar şi, în genere, de creştinism ar fi, după Compagnon, caracteristică etosului antimodern: „Poate nu toţi antimodernii au fost obsedaţi de păcatul originar, însă toţi au fost marcaţi de Schopenhauer" (*A*, 130)[1]. Totuşi, o întreagă bibliografie a codificării modernităţii prin prisma escatologiei creştine, a mântuirii şi a pedepsei, aduce o mărturie de sens contrar. Nu trebuie să lipsească de aici, din nou, Hegel, care priveşte decadenţa ca pe un fapt natural în evoluţia spiritului spre împlinirea de sine, o decadenţă optimistă: „Hegel adoptă o poziţie din care vorbeşte despre decadenţă ca despre un «eveniment contingent», care priveşte numai aspectul exterior al lumii, de la care exceptează reconcilierea esenţială"[2]. Decadenţa formală a artei şi a religiei coincide cu reconcilierea lor esenţială în filosofie. Hegel deţine o soluţie pentru încadrarea şi sublimarea decadenţei, pe care antimodernii lui Compagnon par s-o fi pierdut. Dar sentimentul decadenţei în sine – câtă vreme a fost considerat, cu bune temeiuri, de

[1] Se pune însă întrebarea dacă această viziune care identifică istoria umanităţii cu o istorie a păcatului sau a sacrilegiului, a confirmării „adevărului etern al Căderii", a Revoluţiei care-şi „devorează copiii, pentru că este scrisă după un plan superior" (*A*, 110) care vădește existența și continuitatea păcatului originar, se pune, așadar, întrebarea dacă această perspectivă „antimodernă" nu ajunge să promoveze o naraţiune de acelaşi tip cu naraţiunea canonică a modernităţii, pe care Compagnon se străduieşte s-o combată atât în *Cele cinci paradoxuri ale modernităţii*, cât şi în *Antimodernii*. Chiar prin tezele care-i scot în evidenţă pesimismul, Baudelaire pare coautorul unei istorii a umanităţii (sau măcar a artei) de semn contrar celei a modernităţii triumfătoare, dar la fel de teleologic manipulate: o istorie în care toate merg spre reunificare şi spre repurificare, după contactul cu modernitatea profanatoare. Iată o interpretare care face din toată istoria poeziei moderne (și îndeosebi moderniste) o imitare a escatologiei creştine: evoluția poeziei spre propria mântuire.

[2] Karl Löwith, *op. cit.*, pp. 59-60.

alţi istorici, drept un sentiment modern – nu e un criteriu suficient de solid pentru a credita existența unui etos antimodern.

Prezenţa doctrinei păcatului originar şi a pesimismului argumentat teologic între cele şase proprietăţi ale antimodernului, alături de anti-Iluminism şi contrarevoluţie, e o dovadă puternică a faptului că Antoine Compagnon mizează pe *componenta religioasă a antimodernului*. Însă nu e vorba de religie în sens larg, ca propensiune general umană de dialogare cu transcendentul, ci de religia catolică, în sens restrâns, câtă vreme iudaismul e asociat, dimpotrivă, modernității. Dar pentru că atât antimodernul, cât şi reacţionarul sau tradiţionalistul (cu care Compagnon insistă că antimodernul nu trebuie confundat) împart aceeaşi pasiune a respingerii de pe baze religioase a progresului, ar fi fost util să se arate de ce anume atașamentul postiluminist față de (o) religie (catolicismul) ar trebui judecat ca pulsiune antimodernă, și nu tradiționalistă, conservatoare sau reacționară. Or, felul în care e asociat teoriei antimodernităţii un gânditor ca Joseph de Maistre nu face decât să invalideze presupusa disociere dintre conservator, reacţionar, tradiționalist etc., pe de o parte, şi antimodern, pe de altă parte. Teoria maistriană a „canaliocraţiei", care ironizează supremația poporului, a unui popor „diminuat, chircit mintal, decăzut", şi nu a unui „popor-copil, puternic şi care va creşte mare" (*A*, 167), participă la un curent de gândire patent retrograd, care s-a opus, din secolul al XVIII-lea, formelor incipiente ale evoluţionismului. Maistre era, în bună tradiţie teologală, un adversar al evoluției înțelese ca progres, şi nu numai sub aspectul ei sociopolitic, ci și sub aspect ştiinţific în sens larg, naturalist, cu referire la întreaga „creaţie" (vezi cum explică existența bolilor – ca pedepse transmise în contul unui păcat originar niciodată expiat sau maniera anti-rousseauistă în care-şi reprezintă existența sălbaticilor[1] – ca

[1] Joseph de Maistre, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, *op. cit*., p. 485. Protestanţii recurseseră la aceeaşi perspectivă involuționistă pentru a-și justifica dreptul la reformă: Calvin, de pildă, imagina istoria creştinismului ca o degenerare de la Adevărul Evangheliei. Din aceeaşi familie argumentativă fac parte şi teoriile care, spre finele secolului al XIX-lea, asociază decadența şi simbolismul cu un proces degenerativ. Acest tipar intelectual comun, depistabil în mai multe epoci (deci atestat istoric), ar putea fi considerat un motiv suficient de bun pentru probarea existenței unei categorii intelectuale a „degenerativiștilor",

oameni „desprinşi [*i.e.* decăzuți] din marele arbore al civilizaţiei", limbile lor fiind limbi „în ruină", degenerate, nu limbi primitive în curs de formare şi evoluţie). Ideea rigidității gândirii lui Maistre, care l-ar zidi pentru totdeauna în interiorul paradigmei fixiste, ar putea fi contrazisă totuși măcar într-o anume privință, care ține de doctrina creștină: e vorba de posibilitatea de a interpreta conceptul maistrian de „păcat originar continuat" ca o critică subiacentă a fixismului doctrinei creștine a păcatului originar. „Repetând" păcatul originar, păcătosul nu doar ar moşteni și ar transmite (*i.e.* conserva), dar ar putea să și agraveze – adică să transforme – păcatul originar, încărcându-l cu valenţe și ipostaze noi pe măsură ce istoria avansează, ca într-o epopee hegeliană a spiritului răsturnată într-un marș triumfător al Vinei. Această posibilitate, care ar face din Maistre un evoluţionist *sui generis* şi, prin urmare, un modern, nu este însă exploatată în *Antimodernii*, deși doctrina păcatului originar continuat e tatonată aici în termenii proliferării sau ai generării (vezi „masa care păcătuiește sporind întruna, cu fiecare generație" – *A*, 123). „Erezia" maistriană – încercarea de a apăra într-un mod neortodox virtuțile Bisericii și ale ideii catolice de divinitate contra atacurilor iluministe – dacă nu este exploatată în marja evoluționismului, e totuși abordată de Compagnon prin prisma unei anume distanțări față de dogmă și a contaminării instrumentelor intelectuale ale lui Maistre de cele ale mediului iluminist: doctrina păcatului originar continuat „nu

opozabilă celei a „generativiștilor", așa cum antimodernii sunt opuși de Compagnon modernilor. Nu e niciun impediment în a pretinde că „degenerativismul" e un criteriu de coagulare la fel de bun ca oricare altul. Însă această categorie a „degenerativiștilor" contrazice dreptul la existență al categoriei „antimodernilor" câtă vreme „antimodernii" investigați de Compagnon vituperează, între altele, și contra efectelor nocive ale Reformei, iar criteriul „anti-Iluminismului" e neutralizat la „degenerativiști" de faptul că aceștia argumentează decăderea atât prin argumente teologice, cât și, mai târziu, *via* scientism, ca Nordau. Rostul acestor observații este de a arăta că detectarea unui tipar intelectual sau argumentativ comun, a unor *topoi* recurenți de-a lungul epocilor, nu justifică (după cum nici nu împiedică) lansarea unor perechi de concepte sau de categorii antitetice. Problema este că aceste cupluri – a căror proliferare nu poate fi limitată – se suprapun și se contrazic într-o măsură sau alta, dând seama de inerenta doză de arbitrariu sau de irelevanță a stabilirii lor.

pare a fi pe deplin catolică și vădește, poate, o influență asupra «regalistului din Savoia» din partea celor mai mari dușmani ai săi: oamenii Luminilor" (*A*, 110), una dintre posibilele influențe fiind faptul că „încearcă să raționalizeze și să individualizeze misterul imputării" (*A*, 123), adică misterul „participării tuturor la greșeala originară", aspect care l-ar apropia și de adversarii săi de principiu, protestanții (*A*, 118).

Studiind în continuare plauzibilitatea identificării antimodernului cu *homo religiosus*, survine următoarea întrebare: dacă „mitul" progresului este o diferenţă specifică a modernităţii, nu acelaşi lucru s-ar putea spune şi despre secularizare[1]? Răspunsul este, în aparenţă, afirmativ. Pentru coerenţă cu propriile premise post-iluministe, spiritul religios ar trebui considerat antimodern, iar raţionalismul ştiinţist ca gândire decreştinată – moderne (deşi nici gândirea teologică nu exclude, cum am văzut, principiile raţionaliste). Dar dacă – aşa cum am arătat în capitolul despre Matei Călinescu, când am atins relaţia modernităţii cu creştinismul – e imposibilă o discuţie globală despre modernitate care să

[1] După unele opinii, nu ateismul, ci secularizarea ar fi moştenirea cea mai evidentă a Iluminismului şi a Revoluţiei Franceze, adică separarea sferelor laică şi eclesială. Aşa cum arăta Jonathan Israel, nu numai iluminiştii moderaţi erau străbătuţi de convingeri creştine, dar şi printre radicali s-au găsit spirite religioase (*O revoluție a minții*, *op. cit*., pp. 35-36), prin urmare „«[i]luminismul radical» nu poate fi în niciun fel echivalat, pur şi simplu, cu «ateismul» sau, încă şi mai vag, cu opţiunea de-a fi liber-cugetător sau cu libertinismul ori ireligiozitatea" (*ibid*., p. 34). De altfel, atacurile revoluţionarilor asupra Bisericii (Catolice) au fost în primul rând de ordin economic şi instituţional: bunurile Bisericii au fost confiscate, relaţia cu papalitatea, ierarhia eclezială şi ponderea acestei instituţii în viaţa statului au fost limitate, însă dogma şi nevoia de a crede în divinitate au rămas în principiu neatinse. Elocventă în acest sens este atitudinea lui Robespierre, care susţinea că „[a]teismul este aristocratic", ca şi filosofia (sau „filosofismul"), deci nociv pentru popor, care nu se poate dispensa de relaţia cu Fiinţa Supremă: „Dacă Dumnezeu n-a existat, ar fi trebuit inventat. […] Robespierre, care aţâţase el însuşi ofensiva împotriva ateilor aristocraţi din interiorul Revoluţiei, a stabilit mai târziu Cultul Fiinţei Supreme ca antidot al decreştinării şi al filosofismului şi ca o punte între religie şi rousseauism" (Jonathan Israel, *Revolutionary Ideas*, *op. cit*., pp. 499-500; pentru o privire mai detaliată, vezi capitolele „War with the Church", îndeosebi p. 181 și 184, şi „De-Christianisation").

facă abstracţie de rădăcinile sale creştine[1], totuşi, în bibliografia ideii de modernitate unele curente din interiorul creştinismului sunt considerate

[1] Relația dintre modernitate și creștinism trebuie înțeleasă inclusiv prin prisma unor consecințe pe termen lung, multe dificil de anticipat în punctul de plecare. Disensiunile de ordin religios din Europa Apuseană și secularizarea produsă de Reformă, adică separarea sferelor religioasă (transcendentă) şi civică (mundană) în scopul „administrării" mai adecvate a fiecăreia, s-au soldat, de pildă, cu consecința (nescontată) a decreştinării propriu-zise, pe fondul laicizării progresive a structurilor sociopolitice: „În lumea occidentală, sfărâmarea unității bisericii catolice într-o pluralitate de crezuri creștine a provocat, cum se știe, perturbare politică și războaie religioase […]. Deși nu se poate vorbi de cauzalități stricte ori de aplicații riguroase ale unor idei pure, ci numai de procese sau de influențări și contaminări reciproce între empirie și teorie, noul principiu occidental al rațiunii de stat, care a subordonat biserica păcii comunității civile, a apărut, la sfârșitul secolului al XVI-lea, din situația creată de războaiele religioase și intoleranța reciprocă a bisericilor. […] Născută din epuizarea produsă de conflicte, starea de fapt, indecisă, dacă nu mai putea fi schimbată, putea fi cel puțin ordonată conform unui principiu care să depășească fisura ecleziastică. Astfel, secularizarea guvernării produsă de Reformă a însemnat și excluderea din sfera publică a vieții spirituale a omului. […] nu ideile republicane sau slăbiciunea credinţei, ci, dimpotrivă, convingerile (creştine) monarhice şi […] asumarea schismei, adică depăşirea realistă a iluziei că mai este posibilă revenirea la un creştinism omogen, au fost cele care au profilat raţiunea şi interesul de stat" ca apanaje ale modernităţii (Andrei State, *Întemeierea teologico-politică a modernităţii*, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2009, pp. 188-189). Acest gen de influenţă involuntară, întors împotriva presupoziţiilor sale, se regăsește la baza disputelor privind felul în care trebuie înţeleasă modernitatea în relaţia sa cu creştinismul: ca „suprimare (şi totodată conservare)" (*Aufhebung*) a moştenirii creştine în sens hegelian (adică păstrând ceva din etosul originar creştin) sau ca anulare completă a acesteia (în sensul rupturii paradigmatice teoretizate de Thomas S. Kuhn). Acestea fiind zise, se poate conchide că această modernitate care poartă încă, într-un fel sau altul, inerţia raportării la modelul divin pe tipar creştin nu se confundă cu acea modernitate laică și progresistă căreia i se opun „antimodernii". „Modernitatea" cu care operează Compagnon în *Antimodernii* n-ar avea transcendenţă sau, în orice caz, n-ar implica-o direct în politică, în morală sau în drept; cei care perpetuează habitudinile raportării creştine la Providenţă ar fi *doar* sau *prin excelenţă* „antimodernii" (și/ sau conservatorii, reacționarii etc.). Pentru alți gânditori, în schimb, tocmai datorită influențelor involuntare pe care gândirea asupra creștinismului le-a avut asupra laicizării structurilor societale, creştinismul rămâne, încă, imprimat în modernitate,

mai moderne decât altele: mişcările reformate, de pildă, sunt imaginate mai aproape de spiritul modernităţii decât tradiţia catolică[1] – prin

inclusiv în aspectele sale cele mai acut seculare. Modernitatea nu poate fi, ca atare, izolată de efectele coabitării cu creștinismul (sau, mai mult, cu religiosul), așa cum pare să procedeze Compagnon când invocă modernitatea laică și progresistă pentru a justifica existența categoriei de semn opus a antimodernității religioase (catolice) și pesimiste.

[1] Vezi ideea eticii protestante ca „ideologie a proprietarului" și a muncii, căreia Max Weber i-a dat o ilustrare de referinţă, dar şi evoluţia ideilor de autoritate şi de drept natural *via* separarea autorităţilor seculare şi ecleziale. Totuşi, alţi autori au pus la îndoială teza lui Weber. Michael Walzer a contestat, de pildă, descendenţa modernităţii capitaliste eminamente din filosofia puritană, văzând în aceasta din urmă doar o „*ideologie de tranziție*", apărută pentru a compensa neajunsurile debarasării de securitatea și de certitudinile oferite de tradiție (Michael Walzer, *Revoluția sfinților. Un studiu despre originea politicii radicale* [1965], traducere de Ciprian Șiulea, Cluj-Napoca, Editura Tact, p. 366). Pentru o panoramare judicioasă, de pe baze antropologice şi sociologice, a raporturilor dintre catolicism şi protestantism, utilă şi unei perspective comparate asupra modernităţii lor, vezi şi Emmanuel Todd, *Inventarea Europei* [1990], traducere de Beatrice Stanciu, Timişoara, Editura Amarcord, 2002. Deşi Reforma a fost asociată în genere cu modernitatea şi cu emanaţia spiritului burghez, analizele lui Todd relativizează așa-zisul clivaj dintre catolicismul retrograd și protestantismul progresist. Autoritarismul şi inegalitatea n-ar fi fost complet eradicate în protestantism, opinează Todd, ci transportate în componenta lui metafizică, marcată de doctrina predestinării („Reforma cerea libertatea şi egalitatea creştinilor pe pământ prin eliminarea puterii preoţilor, dar afirma inegalitatea metafizică a oamenilor şi autoritatea absolută a lui Dumnezeu. Contrareforma cerea supunerea şi inegalitatea creştinilor pe pământ prin acceptarea puterii preoţilor, însă afirmă egalitatea metafizică a oamenilor şi libertatea lor în aşteptarea mântuirii sau a condamnării" – *ibid*., p. 107; „luteranismul nu e niciodată liberal; el e autoritar, dar refuză exercitarea terestră a autorităţii religioase de către oameni" – *ibid*., p. 106). Progresismul protestantismului s-ar reflecta, aşadar, exclusiv în componenta lui terestră, începând cu alfabetizarea grupurilor sociale pe care le-a colonizat. De interes este şi amendarea tezei weberiene privind afinitatea dintre burghezie (*i.e.* urbanitate) şi protestantism: „un studiu exhaustiv, european, al hărţii revoltei protestante şi al contrarevoluţiei catolice, arată îndeajuns că n-a existat, în niciun moment, o atracţie specifică a oraşelor faţă de Reformă" (*ibid*., p. 131). Ca atare, schema care îi este utilă aici lui Compagnon, modernitate = creştinism protestant, antimodernitate = creştinism catolic poate fi, la rândul ei, relativizată.

urmare, antimodernii ar fi mai degrabă filocatolici decât protestanţi (chiar dacă protestantismul, mai fidel în literă Evangheliei şi urmărind să resusciteze ardoarea creştinismului primitiv, scuturat de podoabele cultului şi ale instituţiei papale, a părut unora mai arhaic decât catolicismul). Dar solida relaţie a antimodernilor cu creştinismul catolic ar pleda mai curând pentru abordarea lor ca tradiţionalişti (sau – cu un concept omolog aceluia de contrarevoluţionar – contrareformaţi); ori, dacă se iau în calcul inițiativele de modernizare a catolicismului, de la unele măsuri luate prin Contrareformă și până la modernismul teologal blamat de Papă în 1907 – ar pleda chiar pentru abordarea lor ca moderni. Astfel, concluzia lui Chateaubriand din *Memorii de dincolo de mormânt*, sintetizată de Compagnon în modul următor: „[p]rogresul societăţilor decurge din principiile Evangheliei" (*A*, 189), pare la prima vedere un argument care face inutilă distincţia dintre creștinul antimodern (efect dialectic al modernității de sursă iluministă) şi creştinul premodern pur și simplu, care raportează totul la comandamentul divin. Totuși, arată Compagnon, concluziile de acest gen se contaminaseră în sens pozitiv de achizițiile lui 1789: „Pentru generația anilor 1830, creștinismul și Revoluția se identifică, iar democrația va fi prelungirea lui, militând pentru libertate și egalitate" (*A*, 188). Iar virtualul curaj al depășirii fixismului creștin prin ideea contaminării principiilor (imuabile) ale Evangheliei de progres(ism)ul societății, ajunge și mai departe: la cutezanţa imaginării Bisericii (Catolice) ca „democraţie creştină", așa cum izbutește Jean-Baptiste Lacordaire, în *Conférences de Notre-Dame de Paris* (1835) (*A*, 198). În această interpretare, nu societatea pare jalonată de principiile Evangheliei, ci Biserica însăşi e redusă la termeni laici, ca democraţie. Este o perspectivă cu aparențe progresiste şi, în acelaşi timp, laicizate asupra Bisericii (departe de optica de peste decenii a unui Renan, care, în *Dialogues et fragments philosophiques* (1876), vedea democrația „la antipodul căilor Domnului" – *A*, 50), chiar dacă nu urmăreşte, în fond, decât afirmarea aceleiaşi tradiţionale dependenţe a societăţii de modelul divin. „Democrația creștină" contează însă ca figură de stil, care, în loc să exploateze haloul negativ al ideii de democrație, cum fac (și vor face în continuare) alți antimoderni, îl speculează pe cel pozitiv. Dar cum patentul „democratizării" Bisericii, începând cu demontarea filtrelor interpretative și a ierarhiilor de acces la

textul Scripturii, poate fi revendicat și mai pregnant de protestanţi, el nu poate funcţiona ca diferenţă specifică a religiozității de tip antimodern. Apoi, această contaminare, fie și numai retorică, a creștinismului de filosofia drepturilor omului e mai curând un argument care probează „modernizarea" ideologiei creștine, decât unul care ar mai justifica continuitatea cu ideile lui Maistre și Bonald.

Totuşi, aşa cum romantismul, disociat în două faze, ilustra când antimodernitatea (ca filocatolicism, reacţiune, întoarcere a exilaţilor după Restauraţie, pasiune pentru rusticitate, ev mediu, ruine etc.), când modernitatea (ca expresie a democraţiei, a libertății, a individualismului, a anarhiei și a unei literaturi noi), traseu urmat şi de simbolismul decadent (vezi *infra* excursul care încheie secțiunea despre sublim), creştinismul intră şi el, la Compagnon, în eternul ciclu al ajustărilor *ad hoc* după care, în funcţie de perspectivă, fenomenele apar când ca moderne, când ca antimoderne.

Antimoderne (adică tradiţionale prin excelenţă) prin alianţa lor cu regalitatea şi cu aristocraţia, creştinismul, în general, şi catolicismul, în special, îşi vor consolida şi similitudinile cu atât de moderna democraţie. Relaţia deschisă a creştinismului atât cu socialismul sau cu comunismul (prin prisma egalitarismului), cât şi cu liberalismul (prin prisma individualismului protestant) devine, ca atare, un argument care atestă modernitatea creştinismului, nu antimodernitatea raportării permanente la el.

Apoi, dacă modernitatea şi antimodernitatea erau ezitant atribuite „speciilor" din interiorul creştinismului (catolicism *vs* protestantism), în comparaţie cu iudaismul, creştinismul şi îndeosebi catolicismul de expresie franceză fac figură de antimoderne[1]. Asimilarea antisemitismului cu antimodernismul (sprijinită pe afirmația lui Renan din „Identité originelle et séparation du judaïsme et du christianisme"

[1] Nici disocierea creştinism = antimodern, iudaism = modern nu e ireproşabilă: măcar prin prisma unora dintre reformaţi, creştinismul înnoadă cu tiparul iudaic al raportării la divinitate (s-a vorbit, astfel, despre „iudaismul" lui Calvin, care nu imagina nicio „discontinuitate între cele două Testamente şi nicio tensiune între Dumnezeul evreilor şi cel al creştinilor" sau de întoarcerea unor gânditori ca John Selden la tradiţia iudaică – vezi Andrei State, *op. cit*., p. 101 şi 262).

(1883): „[o]rice evreu este un liberal. […] Duşmanii iudaismului, dimpotrivă, sunt în general […] inamicii spiritului modern" – *apud A*, 223), comentariul ulterior al lui Compagnon („Dintre toate religiile, numai iudaismul nu are de suferit din cauza mişcării moderne a ideilor" – *A*, 229) şi elocventa lui formulare cu rol sintetic „evreul, agent al modernismului" (*A*, 227) nu lasă loc de interpretări. Evreul şi etosul iudaic se regăsesc pe lista scurtă a semnalmentelor modernităţii alături de Revoluţie, de scientism şi de întemeierea societăţii pe baze juridice şi, în genere, pe fundamente universaliste[1]. Teza lui Max Weber despre naşterea capitalismului din etica protestantă e, consideră Compagnon, anticipată de viziunea unui James Darmesteter care „insista asupra analogiei dintre principiile originare ale iudaismului şi ideologia modernă a ştiinţei şi a progresului" (*A*, 227). În relaţia dintre creştinism şi iudaism, iudaismul joacă, aşadar, rolul protestantismului faţă de catolicism. Important de reţinut de aici e însă faptul că, atunci când intră în scenă iudaismul, calitatea de *homo religiosus* – care până atunci părea o proprietate solidă a antimodernului – nu mai poate funcţiona ca diferenţă specifică a acestuia. Nu spiritul religios, în sine, e antimodern, câtă vreme iudaismul apare ca modern. În strategiile asimilismului, Biblia însăşi e adusă la convergenţă cu Revoluţia, punctându-se „rolul revoluţionar" al evreilor, cum face Bernard Lazare în *L'Antisémitisme. Son histoire et ses causes* (1894), care subliniază contribuţia evreilor la „revoluţiile din 1789, 1830, 1848, pentru liberalism, apoi pentru socialism", iar „[l]a obiecţia că evreul revoluţionar acţiona în calitate de ateu, şi nu de evreu", răspunde „că «evreul revoluţionar ia parte la revoluţie în calitate de evreu, adică rămânând tot evreu», ca şi Heine sau Marx" (*A*, 232).

Până la urmă, atât democraţia, cât şi protestantismul, ca forme ale modernităţii, sfârşesc prin a fi asimilate, recodificate, în discursul antimodernilor. Chiar burghezia – clasa modernă prin excelenţă, emanata

[1] Totuşi, realitatea evreului naţionalist, pe care istoria a atestat-o din Vestul european până în Est, de la personalităţi proeminente ca Benjamin Disraeli şi până la jurnalştii evrei din spaţiul germanofon care blamau simbolismul francez ca formă de alterare a fibrei naţionale sau la soldaţii evrei înrolaţi sub steag german în Primul Război Mondial, schimbă din nou criteriile: „evreul – agent al antimodernismului" ar putea fi o caracterizare la fel de plauzibilă, găsind destule argumente în istoria secolului al XIX-lea.

Revoluţiei – devine prin, pandantul său antisemit, un simptom al antimodernităţi; modernitatea iudaismului reiese, astfel, şi prin ricoşeu, din atitudinea antisemiţilor: dacă iudaismul fără cult, fără Talmud, a fost „un modernism", adică „cea mai bună întruchipare a spiritului modern ca încredere în ştiinţă şi în progresul social", „antisemitismul în creştere" al burgheziei liberale „a fost o faţetă a antimodernismului, combinaţie între teama de ştiinţă şi ura faţă de progres" (*A*, 250). Dar dacă anterior romantismul fusese declarat antimodern tocmai pe baza etosului său antiburghez („fiind funciarmente antiburghez", romantismul „a fost întotdeauna antimodern – *A*, 154), ostilitatea burgheziei liberale faţă de evrei anulează axioma burghezie = modernitate, pe care se sprijinea această perspectivă asupra romantismului, instaurând două noi axiome: evreu = modernitate, antisemitism (*i.e.* burghezie liberală) = antimodernitate. Forţa de caracterizare a modernităţii prin burghezie scade, prin urmare, atunci când discuţia se mută în sfera relaţiei dintre modernitate şi religie: aici evreul devine etalonul ferm al modernităţii, iar dacă manifestă vederi antisemite, însuşi burghezul devine antimodern.

În concluzie, pentru Compagnon cel din *Antimodernii* resurecţia creştină catolică e antimodernă, modernă fiind doar gândirea secularizată. Dacă la Matei Călinescu romantismul însemna „recunoaşterea conexiunii esenţiale dintre creştinism şi modernitate" (*CF*, 46), în *Antimodernii*, autorul *Geniului creștinismului* funcționează eminamente ca antimodern și ca un model pentru antimoderni tocmai prin prisma romantismului său filo-creştin, prin „reabilitarea" acelui creștinism rănit de „erorile Iluminismului" (*A*, 186). Totuși, cu greu se poate imagina o altă definiţie a tradiţionalistului (reacţionarului) decât: „spirit catolic" (strict catolic, nu religios în sens larg, de vreme ce iudaismul şi protestantismul apar ca moderne) şi „antiprogresist". Ce-l mai desparte atunci pe tradiţionalist sau pe reacţionar de antimodern? Pentru a-şi obţine diferenţa specifică faţă de aceştia, antimodernul ar trebui să fie ori un critic laic sau ateu al modernităţii provenite din Lumini, ori un adept creştin al progresului – dacă ar fi cu putință să ilustreze o astfel de combinație fără a deveni, pe loc, modern.

Capitolul consacrat *sublimului*, cea de-a cincea proprietate a antimodernului, abundă în inconsecvenţe raportat la celelalte proprietăți

ale antimodernităţii. (A șasea proprietate, *vituperația*, n-o voi mai comenta, fiindcă nu aduce argumente noi în raport cu celelalte, în mare, subcapitolul cu pricina consacrându-se retoricii lui Joseph de Maistre și scoțând în relief mai curând modernitatea scriiturii acestuia – un model „al stilului modern" – *A*, 178.)

În acord cu viziunea lui Edmund Burke din *Despre sublim şi frumos* (1757), propensiunea către sublim a antimodernilor, crede Compagnon, s-ar trage din teoria geniului rău, satanic, al Revoluţiei expusă de Maistre în *Considerații asupra Franței*. „Revoluţia pune în mişcare geniul; ea e sublimă din cauza purităţii ei malefice, a satanismului ei lipsit de echivoc şi prin ea se ajunge la esenţa Răului", comentează Compagnon, citând apoi din Maistre: „Revoluţia franceză este atât de diferită, fiind un *eveniment* unic în istorie, pentru că este *rea* într-un mod radical" (*apud A*, 136) [1]. De la „o viziune negativă a contrarevoluţiei, gândită banal, ca o întoarcere la Vechiul Regim – în linii mari, o antirevoluţie, şi nu adevărata contrarevoluţie", Maistre ar trece apoi „la o concepţie originală, care-i conferă Revoluţiei o funcţie providenţială şi mântuitoare" (*A*, 136-137). Nu o dată l-a apropiat Compagnon pe Maistre de Hegel; totuşi, având în vedere că evoluţionismul hegelian ascensional era incompatibil cu antiprogresismul antimodernilor, Hegel funcţiona predilect ca un reper al modernităţii. Dar când vine vorba de modificarea concepţiei lui Maistre asupra Revoluţiei, dialectica hegeliană furnizează cea mai bună reprezentare a antimodernităţii: „Potrivit unei dialectici istorice înrudite cu cea a lui Hegel – Providenţa ţinând locul Spiritului –, Revoluţia este nu numai o pedeapsă, dar şi o renaştere. Dimensiunea ei apocaliptică este ca o repetiţie generală a Judecăţii de Apoi. În esenţa ei, Revoluţia este religioasă ori sacră" (*A*, 137). Dar – dacă admite că Maistre dezvoltă o concepţie originală, mai mult sau mai puţin apropiată de a lui Hegel – de ce insistă Compagnon s-o numească antimodernă, şi nu pur şi simplu modernă, atât în raport cu gândirea contemporanilor lui Maistre, cât şi cu propria gândire de până atunci a acestuia? Dar de ce, revin la o observație anterioară, idealismul „optimist" lui Hegel apăruse ca modern, iar idealismul „pesimist" al lui Schopenhauer ca antimodern? De ce, deci, dialectica lui Hegel ar fi modernă, iar a lui Maistre

[1] Joseph de Maistre, *Considérations sur la France*, *op. cit.*, p. 224.

antimodernă? Nu cumva din pricina a ceea ce face mai puţin plauzibilă apropierea dintre ei, anume conservatorismul tenace al lui Maistre, teocratismul său ireductibil?

> § În ce constă, de fapt, moştenirea lui Maistre? Aşa cum arată Pierre Glaudes, influenţa lui se poate depista atât la dreapta (Renan, Maurras, Carl Schmitt), cât şi la stânga (Saint-Simon, Proudhon) spectrului politic din secolele al XIX-lea și al XX-lea. Totuşi, exegeţii săi sunt nevoiţi să se raporteze cu precauţii când doresc să extragă ce e „valabil" sau „seminal" dintr-o filosofie pe alocuri atât de perimată ca a lui Maistre (care la un moment dat explica existența sclaviei la unele popoare prin aceea că creştinismul nu ajunsese încă să le civilizeze[1]). O soluţie de recuperare a gândirii lui Maistre a fost răsturnarea atributului de paseist în acela de „profetic", de spirit vizionar, capabil să anticipeze iluziile şi capcanele societăţii moderne, cum procedează George Steiner[2]. Obiectivul acestei strategii este menţinerea gândirii lui Maistre în arealul modernităţii: dacă nu-l putem face părtaş la izbânzile ei, măcar la deziluzii să-i dăm credit! Însă această soluţie a „profetismului" e falacioasă din trei pricini: 1. Maistre este oricum modern, dar nu prin calităţi care transcend modernitatea contemporanilor săi (post)revoluţionari, ci prin simpla calitate de „emanat", chiar şi din poziţia de reacţionar, al Revoluţiei Franceze (vezi *supra*, în secțiunea despre contrarevoluționar, discuția privind posibilitatea încadrării lui Maistre în categoria reacţionarilor sau a radicalilor de dreapta[3]); 2. pentru coerenţă cu gândirea lui Maistre, această previziune a „relelor" modernităţii presupune totodată – prin teoria „reversibilităţii"[4] – şi justificarea lor în economia

[1] „Partout où règne une autre religion que la nôtre, l'esclavage est de droit" [Pretutindeni unde domnește o altă religie decât a noastră sclavia își face de cap] (Joseph de Maistre, *Du Pape*, Tome II, Livre III, chapitre II, Lyon, Paris, Rusand, 1819, p. 431).

[2] Vezi eseul „În postcultură", în George Steiner, *În castelul lui Barbă Albastră* [1971], traducere din engleză şi note de Ovidiu D. Solonar, Bucureşti, Editura Humanitas, p. 83.

[3] Profetismul – aşa-numita „clarviziune subiacentă" – e un motiv recurent în bibliografia dreptei radicale (*cf.* Adrian-Paul Iliescu, *Supremaţia experienţei*, *op. cit.*, p. 53).

[4] Aşa-numita dogmă a reversibilităţii invocată de Maistre în *Soirées de Saint-Pétersbourg* (*op. cit.*, p. 693) prezuma salvarea păcătoşilor prin sângele vărsat de

planului divin[1], ceea ce, în loc să-l salveze, n-ar face decât să-l incrimineze pe Maistre din perspectiva valorilor în care crede lumea de azi; şi 3. a afirma că Maistre a profeţit „deziluziile" modernităţii nu e decât o altă formă pentru a spune că, de fapt, Maistre n-a izbutit să întrezărească reuşitele modernităţii (şi la fel de riscant cu a susţine că inadecvarea gândirii lui Maistre la valorile lumii noastre moderne poate fi răscumpărată de erorile acesteia din urmă). Pe de altă parte, virtuţile profetice efective ale lui Maistre nu au fost confirmate: el a prevăzut Restaurația şi întoarcerea Bourbonilor, dar pe termen lung se poate spune că profeția sa a eşuat, de vreme ce Franţa nu mai este de multă vreme o monarhie. „Seminal" ar putea fi considerat Maistre abia prin geniul unora ca Baudelaire, care l-au exploatat în propria creație, dar într-un mod care schimbă complet substanța gândirii maistriene câtă vreme o scoate din zona politicului activ. Astfel, despre teoria „reversibilităţii" a lui Maistre, ca „sacralizare a răului", s-a spus că a cunoscut un ecou în estetica baudelairiană a urâtului; iar receptării hieroglifice a universului, deprinse de Maistre prin contactul cu masoneria, i s-au depistat reminiscenţe până la Nerval şi, din nou, Baudelaire. Baudelaire ar mai împărtăşi cu Maistre și un anume dandysm, aristocratismul şi denunţarea locurilor comune ale moder-

---

inocenți, după modelul christic. Maistre depășește însă cadrele justificării sacrificiului conjunctural atunci când își extinde teoria la scara întregii istorii a umanității, argumentând în același mod necesitatea „carnagiului permanent" și forța expiatorie a sângelui nevinovat – vezi „Salvarea prin Sânge", sintagma cu care se încheie *Éclaircissement sur les sacrifices* (1821) –, într-un demers care a fost interpretat în ansamblu ca o „sacralizare a răului". Compagnon așază teza păcatului originar continuat în avanscena acestei teorii a reversibilității: executarea regelui Ludovic al XVII-lea este receptată, în *Considerații asupra Franței*, ca o dovadă a păcătoșeniei universale a naturii umane, ca „păcat originar de rangul doi" sau ca „păcat originar continuat", dar și ca deicid – vărsarea sângelui regal trimițând la Patimile lui Christos (*A*, 124).

[1] O dilemă similară s-a format astăzi în marginea analizei sistemelor-lume cu referire la modul de explicare şi încadrare a Holocaustului, a Gulagului sau a purificărilor etnice din secolul al XX-lea: sunt acestea conţinute şi explicate de sistemul-lume, cum crede Immanuel Wallerstein, ori sunt „necunoscute" care dau seama de incognoscibilitatea (*unknowability*) sistemului? (vezi Bruce Robbins, „Blaming the System", în *Immanuel Wallerstein and the Problem of the World*, David Palumbo-Liu, Bruce Robbins, and Nirvana Tanouki (eds.), Durham and London, Duke University Press, 2011, nota 35, pp. 62-63).

> nităţii[1]. Însă acestea reprezintă tocmai ceea ce istoria s-a obișnuit să considere temele și stilemele modernității artistice baudelairiene; a le decreta „antimoderne" prin prisma moștenirii maistriene înseamnă a renunța chiar la nucleul dur al modernității artistice cu care a fost, de cele mai multe ori, asociat autorul Baudelaire. §

În fond, şi la Maistre problema se pune în felul următor: el ar putea fi considerat mai modern decât unii dintre contemporanii lui, dar nu mai modern decât Hegel. Chestiunea are sens privită în evoluţie istorică, nu prin decretarea *a posteriori* a modernităţii sau a antimodernităţii globale a unui subiect.

Revenind la sublim ca apetență specific antimodernă, sublimul este așezat de Compagnon în relație directă cu păcatul originar (ca și pesimismul), într-o perspectivă care satanizează Revoluţia şi efectele sale – o perspectivă de sorginte teologală, dar dusă la ultimele consecinţe de curentul romantic. Măcar prin pasiunea pentru trecutul medieval, ruine ş.cl., antimodernii pot fi consideraţi romantici. Capitolul despre sublim expune, de altfel, și o tranșare din alt unghi a relațiilor antimodernilor cu romantismul – acel romantism care la Matei Călinescu şi la primul Compagnon, cel din *Cele cinci paradoxuri…*, se confunda cu un vestibul al modernităţii, anunţând eliberarea scrisului de dogme şi a artistului de filistinismul burghez.

Relaţia dintre Revoluţie, romantism şi etosul religios, aprofundată în capitolul care tratează antimodernitatea ca sublim, furnizează însă noi argumente care slăbesc, în loc să consolideze, conceptul de antimodern.

Raportat la primul romantism, acela de dinainte de 1830, conceptul de antimodern e inutil fiindcă se suprapune până la identitate cu ultra-regalismul sau cu tradiționalismul, atunci când nu se suprapune cu antonimul său, modernul. Iată câteva exemple: prin concepţia asupra naturii ca „dovadă a existenţei lui Dumnezeu", romantismul e „o nouă apologetică a creştinismului" (*A*, 149); prin nostalgia „după ţara şi religia sa, după valorile tradiţionale, după rustic în contrast cu urbanul, după natură în contrast cu civilizaţia" (*A*, 151), ca simptom al „gândirii ultra-regaliştilor sub Restauraţie", blamate de liberali ca „obscurantism" (*A*, 151), primul romantism apare, iarăşi, ca un curent retrograd sau

[1] Vezi Pierre Glaudes, în Joseph de Maistre, *op. cit.*, p. 17, 137.

tradiţionalist. Dimpotrivă, prin apelul la „memoria", la „imaginaţia" şi la „emoţia" ce reînviau trecutul mai mult sau mai puţin fictiv, romantismul poate – şi a fost – considerat modern în raport cu clasicismul. (Pledoaria lui Baudelaire pentru imaginaţie în dauna mimesis-ului a fost un argument suficient pentru a ataşa această valenţă a romantismului la sfera modernităţii, chiar şi atunci când modernii s-au vrut antiromantici.) Aşadar, câtă vreme vorbim de romantism în accepţia lui ideologică, nu estetică, lucrurile par mai clare în absența conceptului de antimodern: există un romantism tradiţionalist sau conservator (primul romantism) şi un romantism modern – al doilea romantism, cel numit de Compagnon „liberal" sau mai curând „libertar" şi blamat de Maurras în *L'Avenir de l'intelligence* (1905) pentru individualismul său anarhic, destabilizator („Literatura romantică ataca legile sau Statul, disciplina publică şi cea privată, patria, familia şi proprietatea; o condiţie aproape unică a succesului ei a părut aceea de a-i plăcea opoziţiei, de a provoca anarhia" – *apud A*, 157). Când în ecuaţie intră şi accepția literară a romantismului și a moștenirii sale – expresia „marilor individualişti"[1] de după epoca Luminilor, adică Sade, Balzac, Baudelaire, Rimbaud, Nietzsche – ideea de „avangardism reacţionar" promovată de Roger Caillois şi amintită aici de Compagnon pare mai potrivită acelei definiţii paradoxaliste a modernităţii estetice *apud* Matei Călinescu, fiindcă ideea de antimodernitate, aşa cum o imaginează Compagnon, refuzându-şi colaborarea cu viitorul, n-ar putea funcţiona ca avangardă sau ca formă de inovaţie oarecare.

Căutând să includă primul romantism în antimodernitate, Compagnon consideră că rezolvă şi problema celui de-al doilea romantism – acela reorientat, după Stendhal, „spre inovația nu numai literară, ci şi politică, astfel încât *romantic* şi *liberal* să nu mai fie termeni antitetici", un romantism „desprins de reacţiune după treizeci de ani de alianţă", cum credea Renouvier (*A*, 153). Temeiul păstrării încadrării antimoderne şi pentru acest al doilea romantism ar fi antiburghezismul

[1] În altă parte, individualismul (modern) figurează ca respins de filosofia autoritaristă a antimodernului – care-l voia pe omul natural supus controlului societăţii (prin regalitate, biserică ş.cl.). Se pare că în noua situaţie, cu concursul „marilor individualişti" menţionaţi mai sus, individualismul devine un posibil apanaj al antimodernităţii.

comun celor două vârste ale romantismului: „romantismul, mai întâi de dreapta, apoi de stânga, a fost întotdeauna antiburghez, mai întâi prin aristocratismul, apoi prin «libertarismul» său. Şi, fiind funciarmente antiburghez, el a fost întotdeauna antimodern" (*A*, 154). Dar antiburghezismul (anti-filistinismul) romantismului fusese, până la Compagnon, asociat, dimpotrivă, cu modernitatea – cel puţin în sfera estetico-literară. În cazul de față, decretarea romantismului drept antimodern se dovedește, în fapt, o simplă schimbare de etichetă decorată cu iluzia unui produs nou: romantismul rămâne antiburghez, doar că, în loc de modern, devine „antimodern". Însă acest fapt înseamnă şi că, dacă se orientează spre inovaţie „politică" și „literară", chiar rămânând antiburghez, romantismul din a doua fază nu mai intră în contrasens cu dogma progresului – indepasabilă în definirea antimodernului la Compagnon, care afirmase rezolut că „genealogia antimodernă" denunţă „legea progresului" (*A*, 161). Iată de ce a fi antiburghez nu implică a fi antimodern (altminteri, prin viziunea sa deloc optimistă asupra destinului burgheziei, Marx ar trebui declarat și el antimodern[1]). Așa cum am constatat și când am comparat cuplul „modern"–„antimodern" cu moștenirea disociată a hegelianismului (vezi *supra* secțiunea despre anti-Iluminism), Compagnon nu disociază între o revoltă de tip pasatofil (orientată spre valorile trecutului) contra burgheziei şi o revoltă contra burgheziei de tip futurofil (orientată spre viitor şi inovaţie), de aceea, ca „antiburgheze", şi romantismul „de dreapta", conservator , regalist etc., şi romantismul „de stânga", liberal, socialist etc., ajung la un moment dat să se bucure indistinct, la Compagnon, de ipoteza antimodernităţii. Când filosofii, istoricii sau teoreticienii vorbesc de o artă romantică global antiburgheză, discursul are consistenţă măcar pentru că spune ceva despre filosofia autonomistă a artei în sine; dar când arta e lăsată de o parte, când discuţia se păstrează la nivel ideologic şi se discută despre antiburghezismul pe

[1] După criteriul – atât de instabil – al „învinşilor istoriei" care modelează la Compagnon arhitectura etosului antimodern, s-ar putea spune că Marx s-a revelat ca un învins al istoriei abia în Europa ultimului deceniu al secolului trecut, după implozia blocului sovietic. Odată cu criza economică din 2008 declanșată în Statele Unite ale Americii, învinsul pare a fi argumentul liberal al mâinii invizibile.

care îl împărtăşesc mai multe orientări sociopolitice de sens contrar, fără a lua în calcul şi ce le desparte, discursul capătă un aer confuz, dând impresia că vrea să se debaraseze tocmai de acele detalii care ar putea aduce lumină asupra acestor fenomene. Cum ar trebui, în aceste condiţii, judecată alianţa, fie şi conjuncturală, dintre radicalii francezi de dreapta şi cauza proletară?[1] Căci, ca antiburghezi, şi ultraregalistul, şi socialistul, şi comunistul, şi viitorul fascist stau, la Compagnon, unul lângă altul. A specula genul proxim – antiburghezismul – poate părea o soluție fertilă: mulți sunt descoperiți „antimoderni" în acest fel; însă când în scenă intră departajarea după criteriile tari prin care Compagnon judecă modernitatea – cultul progresului şi secularizarea – se observă imediat că antimodernii recrutați după principiul antiburghezismului nu sunt decât ori 1. tradiționaliști sau reacționari în sens larg (antiburghezii orientaţi spre trecut: filo-aristocraţii, ultra-regaliştii, teocraţii, conservatorii), ori 2. adepți ai ideii de schimbare (antiburghezii orientaţi spre viitor: cei care imaginează societatea post-burgheză, adică facțiunile stângii sau ale dreptei radicale și chiar conservatorii reformiști).

> § După sau în marginea discuției despre romantism, relația dintre antimodernitate și simbolism și decadentism merită și ea câteva cuvinte. Personaje ca Bernard Lazare, „apropiat al simbolismului, al socialismului şi al anarhismului" (*A*, 224) dau seama de natura indecidabilă ideologic a simbolismului: modern *via* poeții săi cu simpatii anarho-socialiste sau individualiste, de la Rimbaud la Anatole Baju, simbolismul ar fi „antimodern" ca nou spiritualism, ca adâncire a romantismului, ca antiintelectualism și antipozitivism. Individualismul simbolismului (proprietate vehiculată în epocă de Rémy de Gourmont, care vedea în simbolism „expresia individualismului în artă" – vezi *Le Livre des Masques*, I [1896], Paris, Mercure de France, 1921, p. 13) este, de pildă, recuzat ca „barbarie modernă", câtă vreme pentru antimodern societatea (ordinea, instituțiile, tradițiile) trebuie să-și exercite preeminența asupra individului. Ar fi

[1] Vezi Zeev Sternhell, *La droite révolutionnaire*, *op. cit.*, îndeosebi cap. 8 („La réaction antidémocratique de l'extrême gauche" [Reacţia antidemocratică a extermei stângi]) şi cap. 9 („À la recherche d'une assise populaire: l'Action Française et le prolétariat" [În căutarea unui fundament popular: Acţiunea Franceză şi proletariatul]).

utilă, în acest sens, compararea acestei perspective occidentale cu ecourile discuţiei despre decadentism, simbolism şi „artă pentru artă" din spaţiul est-european şi rus, unde relaţiile dintre socialism şi decadenţă sunt la fel de variate. Tratând despre „Literaturile decadente"[1], tânărul socialist român Raicu Ionescu-Rion descrie „cultul individualismului" din opera unor Théophile Gautier, Théodore de Banville şi Al. Macedonski drept „egoism", ignorare a suferinţelor aproapelui, apetenţă pentru „manifestările criminale şi macabre" şi pretinde, alături de antecesorul său Dobrogeanu-Gherea, că marii artişti, de la Diderot, Rousseau, Voltaire sau Schiller la Dostoievski şi Turgheniev, au fost „artişti-cetăţeni", care nu s-au limitat la filosofia „artei pentru artă". Simbolismul şi decadentismul ar fi, deci, expresia unui regres artistic şi moral – verdict ce l-ar putea include pe Rion în categoria antimodernilor. Mai nuanţat, C. Dobrogeanu-Gherea admite că aşa-zişii scriitori „degeneraţi" – „decadenţi, simbolişti, prerafaelişti" – par a păcătui împotriva doctrinei superioare ştiinţific a „naturalismului", împotriva căruia reacţionează, ca un nou romantism; însă ceea ce promitea să fie un discurs ieşit din mantaua lui Nordau se revelează a fi contrariul lui: Gherea constată că „degeneraţii" sunt de fapt „oameni de talent din mai toate ţările civilizate", iar acest apanaj al civilizaţiei este pentru el un argument suficient pentru a anula haloul reprobabil al decadenţilor: „Dacă Wagner, Strindberg, Ibsen, Swinburne, Morris, Tolstoi […] sunt degeneraţi, atunci dă, Doamne, cât mai mulţi de aceştia degeneraţi"[2]. O notă de culoare – nu neapărat stridentă, dar în orice caz, nu comună comentatorilor şi criticilor români – aduce comentarea[3] unui articol de Roman Streltzow intitulat „Criza intelectualilor ruşi", apărut în publicaţia germană „Sozialistische Monats-Hefte". În aceeaşi epocă în care se vorbea de „egoismul" decadenţilor de expresie franceză, Streltzow ia pulsul literaturii ruse şi constată că „[d]upă înăbuşirea revoluţiei" din 1905, Rusia a început să fie marcată de „o mai mare consumare de opere literare", consumul de literatură fiind un efect direct al crizei care traversa „sufletul chinuit al intelectualilor" ruşi. Ca efecte directe ale crizei post-revoluţionare, „[s]-au născut diferite teorii mistice, precum de

[1] Articol publicat în „Evenimentul literar", 11 și 18 aprilie 1894.
[2] „O problemă literară", în „Lumea nouă", 6 și 13 martie 1895.
[3] În „Viaţa Românească", ianuarie 1909, pp. 145-156.

pildă anarhismul mistic […], precum *O spovedanie* de Gorky. […] Alţii şi-au căutat liniştea sufletească în Erotism. […] Cum era de aşteptat, această mişcare a depăşit limitele. Apar opere care sunt curat pornografice; altele prea-slăvesc perversitatea, – homosexualitatea, sadismul, masochismul, iubirea între copii şi părinţi, chiar aplecarea spre statui şi animale au fost cântate şi poetizate". Toate aceste experienţe literare – blamabile fără doar și poate în programul detractorilor („antimoderni") ai decadenţilor şi ai simboliştilor – ar fi căutat, după Streltzow, „răspunsul la întrebarea: cum se poate trăi fără revoluţie şi fără sacrificiu pentru alţii?". Ca răspunsuri raţionale la iraţionalitatea realităţii, imoralitatea, misticismul, anarhismul, iraţionalismul, erotismul aberant din literatura vremii devin, într-o astfel de perspectivă, simptomele unui altruism refulat, ale unei moralităţi cenzurate; sunt, în ultimă instanţă, forme – moderne și explicabile rațional – de umanism ultragiat, obligat să-şi găsească noi limbaje, altele decât suicidul sau muţenia. Ionescu-Rion, Dobrogeanu-Gherea şi Streltzow reprezintă mostrele unui discurs de stânga care, punând „degenerarea" artistică sub lupă, o trece prin toate apele inculpării şi disculpării, nescăpând, totodată, din vedere progresul. Dar dacă pentru Rion „degenerarea" simbolisto-decadentă se opune principial progresului (caz în care Rion împărtășește cu antimodernii arsenalul vituperației anti-decadente, fără a le împărtăși, însă și pesimismul), Gherea e, în schimb, un progresist care acceptă „degenerarea" ca formă de civilizație dezirabilă (deci ca formă de modernitate, poate chiar una burgheză), în timp ce la Streltzow „degenerarea" ajunge să fie percepută chiar ca un efect direct al revoluției *via* eșecul acesteia (e vorba, cum am văzut, de Revoluția de la 1905, dar ce contează aici sunt mai curând ideile de revoluție și umanism – „sacrificiu pentru alții" – în sens larg). Doar revoluționarii sau acei adepți ai schimbării frustrați de eșecul revoluției ar fi, prin urmare, apți să experimenteze starea de spirit din care a rezultat literatura calificată drept decadentă.

Iată câteva argumente solide în favoarea ideii că critica „degenerării" și a „individualismului" decadento-simbolist au reprezentat un subiect de reflecție consistent și pentru stânga progresistă/ revoluționară, nu doar pentru pesimiștii antimoderni, neputând fi, deci, anexate etosului antimodern decât cu prețul anexării înseși modernității progresiste/ revoluționare sub aceeași umbrelă. §

Avatarurile „realismului" antimodern – mize şi blocaje

Dextrogirie şi autonomie estetică

Antimodernii poate fi înţeleasă şi ca o pledoarie mai mult sau mai puţin explicită pentru gândirea de dreapta sau pentru ceea ce, în limbaj politologic, se consideră a fi reacţiunea, conservatorismul etc.[1], într-o perspectivă ce se revendică de la Albert Thibaudet, invocat nu o dată în acest volum cu teoria „dextrismului estetic" din *La République des professeurs* (1927) şi din *Les Idées politiques de la France* (1932): „Literatura, dacă nu e de dreapta, este cel puţin rezistentă faţă de stânga, după modelul a ceea ce Thibaudet vedea ca un dextrism estetic, făcându-i contrapondere stângismului intrinsec vieţii politice şi parlamentare franceze din secolele XIX şi XX şi mai ales din timpul Republicii a Treia, cea a literelor, cea a profesorilor" (*A*, 15). Numai că, ceea ce pentru Thibaudet funcţiona ca o descriere a unui context limitat la o perioadă anume din istoria Franţei – secolul al XIX-lea („Literatura, care prin natura ei se opune întotdeauna, înclină spre dreapta în Franţa de la începutul secolului XIX, considera Albert Thibaudet, în timp ce ţara, adică provincia, înclină spre stânga: «Mişcării sinistrogire», «stângismului imanent al vieţii politice franceze», observa el în 1927, în *La République des professeurs*, le face contrapondere viaţa literară pariziană […]. În opinia lui Thibaudet [din *Les Idées politiques de la France*], după Revoluţie, «n-a mai existat o literatură politică originală, vie, pitorească altfel decât de dreapta, chiar de extremă dreapta»" – *A*, 252), la Compagnon obține o capacitate explicativă dublă, extinsă la două secole: „aproape toată literatura franceză din secolele XIX-XX". Astfel, dacă „învingătorii" istoriei, autorii acelei naraţiuni a modernităţii civilizaţionale triumfătoare conduşi de „mitul" progresului, ar fi oamenii proiectelor de stânga, literatura – în sensul literaturii valoroase,

[1] Pledoarie coincidentă cu un demers revizionist, care relansează fundamentele dreptei într-o epocă în care până şi stânga are experienţă în recuzarea „mitului" progresului (vezi teoria autoanihilării gândirii iluministe în *Dialectica Luminilor* a lui Horkheimer şi Adorno, dar şi conceptul de „dialectică negativă" la Adorno).

intrate în canon – ar fi eminamente creaţia unor inşi cu convingeri de dreapta sau „antimoderne" (cele două calităţi, „de dreapta" şi „antimoderne" suprapunându-se aici într-o măsură semnificativă): „Aproape toată literatura franceză din secolele XIX-XX, preferată de posteritate, dacă nu-i de dreapta, e cel puţin antimodernă. Odată cu trecerea timpului, Chateaubriand triumfă asupra lui Lamartine, Baudelaire asupra lui Victor Hugo, Flaubert asupra lui Zola, Proust asupra lui Anatole France sau Valéry, Gide, Claudel, Colette […] asupra avangardelor istorice de la începutul secolului XX […]. Spre deosebire de marea povestire despre modernitatea dinamică şi cuceritoare, aventura intelectuală şi literară a secolelor XIX-XX s-a poticnit întotdeauna în faţa dogmei progresului, a rezistat raţionalismului, cartezianismului, Iluminismului, optimismului istoric" (*A*, 15). Baudelaire este, din nou, situat în avangarda acestei teorii a lui Thibaudet: în *Inima mea dezgolită* s-ar afla suficiente semnale de „anticipare precoce a tezei lui Thibaudet despre temperamentul dextrogir al literelor în faţa unei vieţi politice cu înclinaţie sinistrogiră" (*A*, 152). Această echivalare (sau suprapunere substanţială) a antimodernilor cu tipologia gânditorilor de dreapta, pe de o parte, şi a literaturii scrise de antimoderni cu canonul impus până acum în istoria literaturii, pe de altă parte, ridică însă două semne de întrebare.

1. Dacă „marea povestire despre modernitatea dinamică şi cuceritoare" şi spiritul ei teleologic sunt de combătut (în vizor intrând și narațiunea canonică a modernității literare care atestă mersul poeziei moderne spre purificare şi nonreprezentabil, după Hugo Friedrich), saga antimodernității, redusă la accepțiile ei ideologice, nu artistice, pare la fel de teleologic desenată: vectorul evoluţiei e întors pe dos, tot ce a fost bun a rămas undeva, în urmă, dar nostalgia și nevoia recuperării lui se perpetuează. Totuşi, teoria antimodernităţii ca istorie alternativă a istoriei modernităţii triumfătoare nu explică un fapt de care se serveşte, totuşi, din plin: calitatea inovativă artistic a literaturii dextrogirilor (*i.e.* a reacţionarilor, conservatorilor etc.). Cum se face că acest dextrism estetic e foarte modern din punct de vedere formal – adică progresist, diferenţiator faţă de vechile limbaje ale artei – şi, ca atare, „preferat de posteritate"? Învinşi ideologic, antimodernii sunt marii învingători ai canonului estetic, cei care duc literatura mai departe; e mai probabil, în

aceste condiţii, ca posteritatea să fi fost atrasă de factorul diferenţiator, de noutate, nu de ceea ce-i (mai) leagă pe scriitorii Baudelaire și Proust de antecesorii lor întru „antimodernitate". Preferinţa posterităţii pentru acești autori nu s-ar manifesta, prin urmare, graţie „antimodernităţii" lor ideologice, a sentimentului punctual de adversitate pentru soluțiile prezentului lor, ci *în ciuda* acestora, graţie faptului că ostilitatea se sublimează în inovație. Ei devin interesanți nu pentru că, scriind, au pătimit, ci pentru că, pătimind, au scris.

2. Ca dextrogiră, antimodernitatea nu poate evita sinonimia cu tradiţionalismul decât dacă se întoarce la definiţia ambivalentă sau aporetică a modernităţii preluată de la Paul de Man şi de la Matei Călinescu. Compagnon însuşi atestă indirect acest fapt, atunci când coroborează ideile lui Thibaudet din *Les Idées politiques de la France* („Tradiţionalismul, declasat în viaţa politică de mişcarea ideilor, de Progres, de şcoală, s-a strecurat în altă parte" – anume în literatură) cu propria teorie a antimodernităţii: „Cel puțin de la Chateaubriand la Proust […], geniul antimodern s-a refugiat în literatură, ba chiar în literatura pe care o calificăm drept modernă, în literatura din care posteritatea şi-a făcut un canon, literatură nu tradiţională, ci modernă tocmai pentru că este antimodernă, acea literatură a cărei rezistenţă ideologică este inseparabilă de îndrăzneala-i literară" (*A*, 14). În linii mari, tot ce pare să susţină aici Compagnon se regăsește în teoria celor două modernităţi a lui Matei Călinescu: marii artişti s-au situat preponderent împotriva modernităţii civilizaţionale sau sociopolitice, modernitatea estetică este o formă de „îndrăzneală", de rezistență (pasivă sau activă).

Situațiile tocmai discutate reprezintă și un bun prilej de a repune pe tapet disputa dintre teoriile autonomiste şi heteronomiste privind arta. Chiar când nu se implică în viaţa socială, arta n-o face pentru a conforta sau a confirma deja existentul, ci pentru a chestiona. Matei Călinescu opunea modernitatea estetică modernității soci(et)ale, ajungând la ideea unei literaturi global-reacţionare (sau, mai just spus, reactive), în care numai kitsch-ul și avangarda (dar numai în unele cazuri ale ei şi pe o perioadă scurtă de timp) par să însoţească şi să confirme modelul sociopolitic al contemporaneităţii. Teoria lui Călinescu evita astfel concluzia, atât de discutabilă, că dextrogirii scriu o literatură

mai valoroasă sau mai „vie" decât sinistrogirii, modernitatea estetică tensionând, la el, global modernitatea civilizaţională. În fond, ambele tipuri de literatură, a sinistrogirilor sau a dextrogirilor – dacă admitem utilitatea acestei tipologii – caută, dacă nu să conteste *statu quo*-ul, să aibă, în orice caz, un impact transformator asupra realului. Scopurile diferă, desigur, dar în artă mijloacele sau procesul reprezintă totul.

Cum explică însă Antoine Compagnon faptul că doar literatura dextrogirilor (a celor care flatează „raţionalitatea realului", în termenii hegelienilor de dreapta, sau a celor pentru care trecutul, nu prezentul, deține adevăratele valori) este – mai degrabă decât cea a sinistrogirilor – valoroasă estetic[1] sau măcar „preferată" de posteritate? Pe baza acelui raționament, sprijinit pe afirmațiile lui Thibaudet, după care valoarea și inovația estetică par să țină doar de chestionarea resentimentară, pasatofilă sau pasivă a *statu quo*-ului, s-ar putea deduce, simetric, că literatura revoluționarilor în sens ideologic (a sinistrogirilor) nu poate fi revoluționară și în sens estetic. Orice speculație de acest gen e permisă, dată fiind explicita asociere a „îndrăznelii literare" cu repudierea dogmei progresului și identificarea literaturii valoroase cu o literatură „rezistentă față de stânga" politică. Atunci când vorbește de „rezistența literaturii" Compagnon pare că merge pe mâna lui autorului celor *Cinci fețe ale modernității*, dar se desparte de el atunci când sugerează că această „rezistență" a literaturii e totuna cu rezistența politică a autorilor față de valorile stângii.

De fapt, ce trebuie lămurit aici sunt sensul și oportunitatea sintagmelor „dextrism estetic" și literatură „de dreapta". Rezistența psihologică a autorilor – nostalgia, pasatofilia, disperarea, pătimirea etc. – sau conservatorismul lor ideologic nu trebuie confundate cu tipul de „reacţiune" presupus de inovaţia artistică: literatura *dextrogirilor* nu este și o literatură *dextrogiră*, *i.e.* tradiționalistă sau conservatoare. Pentru un istoric literar și, poate, al ideilor ca Antoine Compagnon, scriitorii Balzac şi Proust reprezintă argumente ale etosului antimodern drapate într-o

[1] În treacăt fie zis, prin respingerea „antimodernă" a ideii de progres în artă („După Baudelaire şi Nietzsche, neîncrederea în progres devine un loc comun al antimodernității. […] Proust își bate joc de credința în progresul din domeniul artelor" – *A*, 74), teoria autonomiei estetice apare ca o speţă de gândire fixistă rătăcită într-un flux cognitiv general rezolut evoluţionist.

haină literară de mare prestigiu. Pentru un naratolog, în schimb, opera acelorași scriitori ar putea evidenția o evoluție mai curând sinistrogiră a manierei de a concepe un discurs literar: de la autoritatea instanţei omnisciente şi omniprezente a realismului balzacian la modestia naratorului proustian, care se limitează la explorarea propriei subiectivități. De la Balzac şi până la Proust ar putea fi sesizat un proces de democratizare a discursului, „adevărul" din operă nemaifiind monopolul unui autor privilegiat, sau un proces de secularizare a viziunii romanești, o coborâre de la instanţa naratorială demiurgică sau simili-autocratică spre o instanţă de un individualism absolut contingent. De altfel, un argument solid care arată că literatura dextrogirilor nu este și o „literatură dextrogiră" și că dextrismul ideologic al autorilor invocați nu se prelungește și într-unul „estetic" este faptul că operele așa-zișilor antimoderni nu sunt conservatoare din punctul de vedere al concepției și al artei literare: nu se pot constata pulsiuni conservatoare majore în roman, în poezie sau în teatru de-a lungul secolului al XIX-lea şi în următorul; dimpotrivă, formulele inovatoare se succedă ameţitor. Niciunul dintre „dextrogirii" Balzac, Flaubert, Baudelaire, Proust nu alege să scrie ca Boileau ori ca Racine şi nici măcar ca Chateaubriand. Extraordinara lor apetenţă pentru dislocarea formelor de discurs literar moştenite nu poate decât să solicite abandonarea formulei „dextrism estetic".

Apoi, dacă literatura dextrogirilor este mai valoroasă în comparaţie cu a sinistrogirilor – şi, fatalitate, ea chiar reprezintă canonul francez al literelor! – ce anume mai motivează elanul ecuperator al lui Compagnon din această carte: doar „reabilitarea" gândirii sociopolitice a scriitorilor „antimoderni"? Așa par să stea lucrurile. Altminteri, tot ce s-ar putea deduce din întreaga poveste este că literatura exercită o funcţie critică (de stânga sau de dreapta, *whatsoever*) la adresa societăţii – pe care o realizează în primul rând prin dislocarea formelor de discurs moștenite – şi că literatura de acceptare a *statu quo*-ului nu aduce palpit catharctic[1]. Din acest punct de vedere, literatura „reacţionarilor"

[1] E şi opinia lui Immanuel Wallerstein, care nu poate imagina ideea de cultură globală („*world culture*") dincolo de aspectul ei structural „combativ": „Presupunând, cum sunt şi eu de părere, că nu poate exista libertate în afara unei lumi egalitare şi nici egalitate în afara unei lumi libertare, ce se va

Baudelaire şi Proust ar avea aceeaşi funcţie ca a socialiştilor saint-simonieni sau a comuniştilor suprarealişti: una revoluționară în raport cu limbajul prezentului.

Dar sunt teoria autonomiei estetice propagată pe filiera idealistă (Kant–Croce) și teoria „artei pentru artă" (Gautier) totuna cu ideea „dextrismului estetic" invocată (impropriu, cum am văzut) de Compagnon pornind de la Thibaudet? Dacă teza autonomiei artei ar favoriza ideologiile de dreapta și chiar proliferarea unei literaturi „de dreapta" – mai mult sau mai puțin diferit de vederile criticilor de sorginte marxistă de la finele secolului al XIX-lea şi de la începutul secolului următor (pentru care „arta pentru artă" e o găselniță reacționară pentru obnubilarea potențialului ideologic și revoluționar al artei), mai mult sau mai puțin diferit de optica unui Matei Călinescu, pentru care modernitatea estetică, indiferent de tendinţa ei ideologică, se află într-o permanentă tensiune cu modernitatea sociopolitică, ori de opinia unui Fredric Jameson, cu a sa teorie a „distanţei estetice" sau a gradului necesar de autonomie pe care sfera culturii trebuie să o manifeste în raport cu Capitalul[1] – ajunge să conteze prea puţin. Într-un fel sau altul, toate aceste ipoteze presupun sau alimentează ideea subversivităţii sau a rezistenţei artei, idee care poate fi demonstrată atât dextrogir, cât şi sinistrogir. Că tipul acesta de rezistență – prin artă – ar fi antimodern, după ce un secol şi ceva a fost considerat modern este, iarăşi, o discuţie fără miză câtă vreme se limitează la simpla repoziţionare a actorilor fără a schimba decorul şi filosofia.

întâmpla în domeniul culturii – în arte şi în ştiinţă? Este lumea libertară una în care fiecare îşi urmează vocea interioară? Este lumea egalitară una în care ne înfruptăm cu toţii, în mod egal, din aceleaşi valori universale? Şi dacă […] cultura este o expresie combativă, care are nevoie de un altul, mai poate exista oare «cultură» în această presupusă lume libertar-egalitară?" (Immanuel Wallerstein, *Geopolitics and Geoculture*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1991, p. 198).

[1] „Nicio teorie de politică culturală a Stângii de azi n-a fost imaginabilă fără conceptualizarea, într-o formă sau alta, a unei minime distanţe estetice, fără posibilitatea unei poziţionări a faptului cultural în afara masivei Fiinţe a capitalului, de unde să-i poată opune rezistență" (Fredric Jameson, „Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism", în „New Left Review", N° 146, July-August, 1984).

Şi autonomia esteticului, sau mersul artei spre propria esență, şi heteronomia, sau contaminarea artei de „viață" ori de „cultul implicării sociale", cum spune Matei Călinescu, pot fi (şi au fost) decodate ca strategii antiburgheze. Modernitatea în sine, decadenţa şi avangarda ca „feţe" ale ei, au ceva împotriva burghezului şi vor să-l şocheze; este celebră speţa Mallarmé, cu „greva" artistului în faţa societăţii. Compagnon lega, și el, în *Cele cinci paradoxuri…*, autonomia esteticului de destinul modernităţii, vorbind de „natura polemică şi iconoclastă" a acesteia şi de falsa „reconciliere a artei cu viaţa" (*i.e.* cu viața „burgheză"), adică de intențiile purificatorii din operele moderne, traduse în practica antimimesis-ului: „Viaţa modernă este doar un mijloc, şi nu un scop al artei, pictura vieţii moderne constituind doar o etapă necesară în purificarea picturii […]. Autonomia artei, compromisă provizoriu, a fost în fine redobândită. Tradiţia modernă va apela în mod regulat la cultura populară pentru a reînnoi arta, pentru a o purifica de convenţii, iar aceasta îi va întări, în cele din urmă, autonomia, împotriva căreia pretindea că ar fi pornit război. Ambivalenţa raportului cu publicul – căci acesta este cel vizat de oscilaţia între cultura de masă şi cultura de elită – va constitui unul dintre paradoxurile de neîmpăcat ale tradiţiei moderne" (*CP*, 42-43). Totuşi, pentru că ideea autonomiei artei tinde să se confunde cu naraţiunea canonică a modernităţii (*i.e.* cu mersul artei spre esențializare *qua* non-reprezentabil, după Hugo Friedrich), Compagnon rămânea rezervat în privinţa ei: „Puritate, esenţă: de la Mallarmé încoace cel puţin, de e să dăm seamă despre aventura autonomă a artei, aceşti termeni sunt inevitabili. Dacă îl urmăm pe Apollinaire, în artă este vorba întotdeauna de imitaţie, dar ceea ce e imitat de acum înainte e esenţialul sau conceptualul, şi nu imediata şi prosteasca aparenţă" (*CP*, 54), întorcându-se la Baudelaire pentru a se salva din mrejele autonomismului şi ale naraţiunii canonice deopotrivă: „Să luăm de pildă fidelitatea tradiţiei moderne pentru ideea mântuirii prin artă, o artă în stare să răscumpere viaţa şi experienţa: Mallarmé e pătruns de această idee […]. Or, doar o lectură simplistă a secţiunii *Spleen şi Ideal* mai poate ascunde faptul că Baudelaire, mai puţin marcat decât sfârşitul veacului de Schopenhauer, zdruncinase profund această doctrină" (*CP*, 62).

Autonomia artei ca evaziune din faţa modernităţii burgheze (viziunea vulgar sociologizantă reproşată de Paul de Man lui Hugo

Friedrich) poate fi însă descifrată atât în folosul definirii antimodernului – ca elitist, antipopular, antidemocrat, dispreţuitor al trivialului modern –, cât şi ca tendinţă, modernă, a autorilor din naraţiunea canonică a modernităţii de a zgudui, de a provoca sau de a respinge, prin artă, realitatea sociopolitică (nu şi *viaţa*, ca esenţă şi realitate ultimă). Ca formă de neimplicare, de evitare a chestionării *statu quo*-ului sociopolitic altfel decât prin raportarea conservatoare la valorile trecutului, autonomismul estetic ar putea fi considerat un apanaj al dextrogirilor. Însă etosul antimodern, așa cum îl concepe Compagnon, nu implică automat autonomia de tip dextrogir: Benda, de pildă, cu reproşurile sale din *La France byzantine* (1945) contra „literaturismului" şi a ermetismului din literatura „modernilor" şi cu pledoaria lui, de semn contrar, pentru universalism, pentru principii şi limbaje comune, e considerat „antimodern" și, totodată, „reacţionar de stânga". În capitolul despre Julien Gracq din *Antimodernii*, teza autonomiei esteticului – regăsită în imaginea modernității postbelice „epuizate" din pricina prea marii sale „conștiințe de sine", o modernitate care ar „spune *nu*", despărţind literatura de societate, ca „tăcerile" lui Rimbaud şi Mallarmé – e criticată iarăşi, însă nu dinspre stânga, ca la Benda, ci dinspre o dreaptă doritoare să recupereze misticul şi miracolul existenţei printr-o operă „*afirmativă*", „nouă și reacționară" deopotrivă, ridicată împotriva unei literaturi a entropiei și a neantului (*A*, 482, 483). Sunt doar două cazuri care documentează ostilitatea antimodernilor faţă de aşa-numita autonomie a literaturii sau a esteticului.

> § Teza istorică a autonomiei esteticului și-ar putea găsi un argument punctual în antiintelectualismul antimodernului – pandant al anti-Iluminismului valorizat de Compagnon ca proprietate specifică etosului antimodern, de la originile sale istorice, de după 1789. Antiintelectualismul (spiritualismul antiprogresismul, antipozitivismul etc.) antimodernului se sprijină, în primă instanţă, pe principii „realiste" cu originea în *Cugetările* lui Pascal: „Inima ţine de o ordine a ei, spiritul de ordinea sa proprie, care operează cu principii şi cu demonstraţii" (*apud A*, 276), pentru ca apoi, prin Schopenhauer, să fie susținut de pe principii idealiste: „Începutul artei şi cel al moralei stau în faptul de a te îndepărta de natură sau de voinţă" (*A*, 128). Mai departe, antimodernul Georges Sorel, cel din *Reflecţii asupra violenţei*

(1908), va ataca, de pe aceleaşi principii „realiste", „«regulile artei», care sunt cele ale Şcolii […], fiindcă e greşit să ne gândim că «aceste reguli ale artei [ar fi] întemeiate pe natura însăşi a lucrurilor»" (*A*, 256-257), „natura însăşi a lucrurilor" fiind un avatar secularizat al naturii divine din gândirea providenţialistă a unui Maistre[1]. Într-o manieră similară, Bergson va căuta să corecteze, în *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei*, distanţa dintre limbaj şi experienţă sau dintre concept şi intuiţie, printr-un nou tip de *mimesis*, care să aducă limbajul şi, prin urmare, arta la o nouă relaţie cu trăitul i-mediat („Ipoteza inadecvării regulilor artei la natura lucrurilor reia o idee majoră din *Essai sur les données immédiates de la conscience* […] şi, mai ales, din *Introduction à la métaphysique* […], cu privire la distanţa infinită dintre limbaj şi experienţă, dintre ceea ce este *gata făcut* şi ceea ce este *în curs de a se face*, dintre deprinderile de limbaj şi mobilitatea conştiinţei sau, încă, dintre concept şi intuiţie" – *A*, 257).

Autonomismul estetic „antimodern" se revendică, deci, de la Pascal şi de la apărarea „naturii înseşi" a lucrurilor. Adversar de pe poziţii „realiste" al intelectualismului raţionalist modern, adică despărţind sfera artei de cea a intelectului, antimodernul ar fi un exponent prin excelenţă al ideii de autonomie a esteticului: la fel de bine s-ar putea reclama şi de la Kant, cel din *Critica facultăţii de judecare*, de la Hegel, pentru care arta şi filosofia ţin de „ordini" succesive (deci non-identice) ale spiritului, sau de la *Estetica* lui Croce. Dar cezura dintre sfera intelectului (sau a filosofiei) şi sfera emoţiei sau a artei (Hegel) ori separarea dintre viaţă/ societate şi artă (limbaj sau „expresie", după Croce) fac parte din zestrea modernităţii estetice, nu s-au vrut și nu au fost receptate altfel decât moderne. Modernitatea nu s-a imaginat câtuși de puțin despărțită de „natura lucrurilor"; niciuna dintre marile filosofii și estetici din istoria umanităţii nu admite că stă departe de „natura însăşi a lucrurilor", că pierde – prin conceptualizare, prin „intelectualizare" – contactul cu esența artei ori a gândirii. Dimpotrivă, căutarea esenței a presupus și s-a bazat pe o fabricare continuă de concepte, judecăți, disocieri.

[1] Atitudinea lui Sorel poate fi însă decriptată și în sens invers, ca modernă: dacă „regulile artei" sunt făcute de Școală – *i.e.* de tradiție, de instituții etc. –, aşa cum regulile societăţii sunt convenţii propagate – *via* Biserică, monarhie etc. – pentru a prezerva ordinea, nu devine Sorel un spirit modern, chiar libertar, atunci când le contestă?

În zorii secolului al XX-lea, antimodernul ajunge să deteste însă şi antiintelectualismul („asaltul împotriva inteligenţei" reprezentat de odiseea modern(ist)ă a purificării limbajului) şi, tot de pe principii realiste, el va respinge reprobabila despărţire a limbajului (= a artei) de viaţă (de fapt, de societate, de intelect, de raţiune), adică „literaturismul" sau „voinţa literaturii de a-şi elabora legi proprii", de a se delimita de „intelectualism", proclamându-și autonomia (*A*, 362); sau tendința scriitorilor moderni de a concepe limbajul ca „scop", și nu ca „miijloc" (*A*, 364). Aşa vor face Jacques Rivière, într-un articol din 1919 apărut în „Nouvelle Revue Française", și Julien Benda, în *La France byzantine* (pentru compararea opticilor celor doi, vezi *A*, 362-366). Această nouă atitudine – la fel de „antimodernă", după Compagnon – transmite faptul că, fără a intra în ostilitate până la capăt cu ideea autonomismului, antimodernul ajunge să combată versiunile schizoid-extremiste ale autonomismului literar şi să reabiliteze intelectualismul ori „revenirea inteligenţei în literatură" (*A*, 365). Autonomist sau nu, Benda urăşte, aminteşte Compagnon, „«incomensurabilitatea» dintre limbaj şi viaţă" (*A*, 363). Înseamnă însă acest fapt că antimodernul ajunge să prizeze o artă mai puţin autonomă? Mai degrabă se poate spune că se produce o schimbare de cod în receptarea ideii înseși de autonomie a artei, în funcție de modificarea perspectivei asupra conglomeratului de „realități" în raport cu care arta îşi pretinde autonomia. Astfel, de la discursul religios şi logico-ştiinţific care-l depăşeşte, la Hegel, pe cel al artei, izolându-l totodată într-o formă de autonomie, şi până la acea logică a capitalismului târziu invocată de Jameson, căreia sfera culturii ar căuta să i se sustragă, discursul despre artă experimentează o reformă continuă a ideii de autonomie, de pierdere şi de recâştigare a propriei consistenţe. Totuși, dacă ideologic, politic şi teologic antimodernul (conservatorul, reacţionarul etc.) se desparte de modernul imaginat ca un infatigabil progresist, când vine vorba strict de artă, n-ar trebui să se poată vorbi de „antimodernitatea" relației artei cu „natura lucrurilor" câtă vreme aventura (re)venirii artei la „natura lucrurilor" – indiferent de ideologia ce defineşte această „natură a lucrurilor" – se confundă cu însăşi marea naraţiune a modernității estetice. Totul ţine, aşadar, de accepția dată, într-un moment sau altul, „naturii lucrurilor", de a decide dacă prin „natura lucrurilor" trebuie înțelese (sau nu) și economicul, politicul, socialul, psihologicul, limbajul natural ş.a.m.d. În funcție de dimensiunile și de conținutul delegate acestei categorii vag numite „natura lucrurilor" se stabilesc jurisdicția și „drepturile" artei. §

În chestiunea relației dintre conceptul de autonomie a artei (sau de modernitate autoreferențială) și filosofia antimodernă apare însă o problemă: Compagnon nu identifică niciun culoar de comunicare între teoria antimodernităţii şi naraţiunea canonică a modernităţii; dimpotrivă, face din prima o soluţie de contracarare a celei din urmă, ca o istorie alternativă. Şi apanaj al dextrogirilor antimoderni (căci, într-o societate acaparată de „mitul" progresului și al schimbării, marea artă, conștientă de sine, n-ar putea veni decât de la „dreapta"), şi strategie a naraţiunii canonice a modernităţii (răspunzătoare de falsul tablou al evoluției artei spre purificare și înnobilare după atingerea cu vulgaritatea prezentului material și ideologic), ideea de autonomie a artei experimentează, de la *Cele cinci paradoxuri…*, până la *Antimodernii*, o lectură atât de versatilă încât pare a-şi anula orice pertinenţă.

Teoria modernităţii dialectice a lui Călinescu integrează, în schimb, mai bine impasurile generate de o revendicare sau de o codificare prea eterogenă (dinspre diferite facţiuni ale dreptei şi ale stângii) a autonomismului estetic: modernitatea artistică cooptează, la el, trivialul pentru a se desprinde de convenţia academică, dar îl dizolvă într-un produs ce urmăreşte nu asimilarea în trivial, ci fuga de el. Imaginea unei modernităţi ambivalente, ca negociere perpetuă între academic şi trivial sau între sociopolitic şi estetic, oferă şi ideii de autonomie a artei o platformă suficient de permisivă: şi stânga, şi dreapta, şi decadentul, şi avangardistul, şi postmodernul, şi chiar artizanul kitsch ajung, într-un fel sau altul, să se intersecteze cu dezideratul disocierii artei de prezent(ul sociopolitic), fără a-şi contrazice fundamental propriile premise şi direcţii. Teoria din *Cinci fețe ale modernității* este mai performantă şi pentru că opune două sfere ale activităţii umane – modernitatea sociopolitică şi modernitatea artistică –, dând o mai mare importanţă artei ca răspuns sau ca reacţie la ansamblul societal. La Compagnon, arta devine un simplu accesoriu, nu un *challenger* autentic al sociopoliticului; de aceea, în *Antimodernii* el ajunge chiar să renunțe la a mai trata opere, *i.e.* latura inovativă estetic a scriitorilor discutați acolo, limitându-și aria de interes la biografiile lor intelectuale.

Renunţarea la componenta estetică a modernităţii şi la dialectica artistic–societal. În *Antimodernii*, Compagnon revine la ficţiunea modernităţii ca

doctrină a progresului *tout court* (dar cu nuanţele ce modulează ideea de progres de la Maistre la Péguy şi Benda), adică la acea imagine unitară a modernităţii căreia i-au fost opuse, de-a lungul vremii, tradiţionalismul, conservatorismul, reacţiunea etc., ca forme de marcare a unei antiteze la fel de omogene. Având experiența interpretărilor lui Nietzsche, Paul de Man, Octavio Paz, Matei Călinescu şi ale altor exegeţi ai modernităţii, Compagnon nu poate admite, totuşi, că *Antimodernii* înseamnă o revenire *incognito* la deja uzatele cupluri tradiţie–modernitate sau conservatorism–radicalism şi pretinde că „antimodernul" trebuie deosebit de tradiţionalist sau de reacţionar şi de etosul unilateral al acestuia.

O diferenţă importantă a viziunii lui Compagnon în comparație cu cea a lui Călinescu este faptul că la acesta din urmă modernitatea estetică (emanata unui timp subiectiv, al sinelui) joacă un rol crucial, ca antagonistă a modernităţii soci(et)ale sau a modernității timpului „obiectiv" (*CF*, 20, 52). Pentru Călinescu, prin chiar această raportare antagonică la modernitatea soci(et)ală („ceea ce defineşte modernitatea culturală este respingerea deschisă a modernităţii burgheze, pasiunea ei negativă devastatoare" – *CF*, 53), literatura sau artistul dobândesc o misie viitoristă, de renovare a *statu quo*-ului. Aşa se explică, între altele, la Călinescu, calificarea conştiinţei baudelairiene a timpului – „atât de frapantă în noutatea ei" – în termeni de ruptură: „o cotitură în istoria modernităţii ca idee" (*CF*, 59), precum şi includerea avangardei în conceptul extins de modernitate estetică („cealaltă modernitate, aceea care avea să dea naştere avangardelor, încă de la începuturile ei romantice a tins către atitudini antiburgheze radicale" – *CF*, 52). În *Cinci feţe ale modernităţii*, teza autonomiei estetice sau a „artei pentru artă" (*CF*, 55-56) va fi confirmată prin dialectica dintre modernitatea estetică și modernitatea soci(et)ală sau burgheză, care, prin sensul viitorist implicat, oferea un mod mai satisfăcător de a surprinde condițiile inovației artistice. Astfel, dacă „modernii de la sfârşitul secolului al XVII-lea şi din secolul al XVIII-lea nu au contestat niciunul dintre criteriile fundamentale ale frumosului recunoscute şi susţinute de oponenţii lor" (*CF*, 44), modernii secolului următor vor ajunge să conteste aceste criterii şi să inoveze cu adevărat („odată eliberat de constrângerile tradiţiei, scriitorul trebuie să se străduiască să ofere contemporanilor o plăcere de care ei par nepregătiţi să se bucure şi pe

care poate că nici nu o merită" – *CF*, 52, de unde și „paradoxul": „scriitorul modernist constată adeseori că prezentul nu este pregătit să accepte nici chiar acele lucruri de care are mai multă nevoie. De aceea, relevanţa intuiţiilor artistului rămâne să fie confirmată de viitor" – *CF*, 50). Călinescu era, ca atare, în măsură să sesizeze diferenţa dintre simplii progresişti din arta secolelor XVII-XVIII şi inovatorii cu adevărat moderni de tipul lui Baudelaire: Baudelaire nu mai crede într-un model unic şi transcendent (esenţialist) de frumos, ci într-unul marcat de conştiinţa relaţiei conflictuale cu prezentul sau cu temporalitatea istorică. Dar această disociere era posibil de sesizat numai pe fondul dialecticii celor două modernităţi, estetică și soci(et)ală; adică într-o viziune în care creaţia artistică şi artistul *qua* artist constituie unul dintre factorii dialecticii.

Deşi cucerit, în primă instanţă, de ideea unei modernităţi ambivalente, ca la Paul de Man, sau a unei modernităţi dialectice angajate în istorie, ca la Matei Călinescu, istoricul și teoreticianul francez al antimodernităţii nu va adopta de la acesta din urmă şi soluția dialecticii dintre estetic și soci(et)al, deşi în *Cele cinci paradoxuri ale modernităţii* definise modernitatea lui Baudelaire foarte aproape de maniera lui de Man și Călinescu (*CP*, 26). „Paradoxurile" ataşate de Compagnon ideii sale de modernitate surprind, cum am văzut, mai degrabă relaţia psihologică a individului cu epoca (asumarea „dureroasă" a prezentului, „nostalgia", „disperarea", „pasiunea" ce se transformă în „pătimire" – *CP*, 35-36), decât acea ipostază activă a scriitorului, care implică răspunsul dat prezentului material de individ în calitatea lui de artist, adică prin creaţii specifice. Dacă Matei Călinescu vorbeşte de „existenţa a două modernităţi distincte, cu totul incompatibile" al căror moment de scindare e imposibil de precizat, Compagnon va lega începuturile antimodernităţii de Revoluţia din 1789 şi de contrarevoluţie; antimodernitatea este la el un concept în primul rând ideologic şi politic. De fapt, antimodernii vor ilustra acea imposibilitate a întoarcerii, aceeaşi disperare a năclăirii în prezent de care s-au temut şi romanticii şi pe care o conţine ideea de *mal du siècle*[1].

[1] Conceptul de „antimodern" al lui Compagnon seamănă, de altfel, destul de mult cu ceea ce Stephen Spender numise, în *The Struggle of the Modern*, „eul modern", căruia îi opusese „eul voltairian", dublet pe care Călinescu îl

invocase în marginea discuției sale despre modernitate. De aceeaşi „pasivitate", „receptivitate", „suferinţă" şi „ironie" a „modernilor" lui Spender dau dovadă şi „antimodernii" lui Compagnon; în plus, „voltairienii" lui Spender sunt identici „modernilor" lui Compagnon: ei se conduc după principii raționaliste, fac o politică progresistă etc. Însă ceea ce Paul de Man, Spender şi Călinescu vor socoti în contul modernităţii (relația de „pasiune"–„rezistență" dintre modernitate și istorie la Paul de Man sau menirea „intrinsecă" a modernității „de creație prin ruptură şi criză", la Călinescu), Compagnon va deplasa în contul antimodernităţii: sentimentul de „ruptură și criză" va reprezenta (doar) etosul antimodern. Deși cel mai adesea critic al anarho-decadenței individualiste, „antimodernul" lui Compagnon pare, din alte unghiuri, sensibil apropiat de „decadentul" lui Călinescu: acesta priveşte progresul iluminist ca pe „un un concept mai apropiat de mecanică decât de biologie" (*CF*, 155), ca pe un „dușman al vieții", şi simte în faţa lui „un sentiment chinuitor de pierdere şi de *alienare*" (*CF*, 156), identificând progresul cu nevroza (*CF*, 166), ca la frații Goncourt, dar, în acelaşi timp, manifestând predilecţie pentru artificial şi antinatural şi făcând „elogiul modernităţii ca artificialitate" (*CF*, 170), ca la Baudelaire și Huysmans. Călinescu apasă pe ambivalenţa progres–decadenţă („progresul *este* decadenţă şi decadenţa *este* progres" – *CF*, 156) şi chiar decadenţă–avangardism, amintind la un moment dat de un „concept regeneraţionist de decadenţă", care deplânge „efectele declinului, dar crezând în posibilitatea unei viitoare «renaşteri»" (*CF*, 161). La Compagnon, în schimb, relaţia antimodernului cu progresul nu mai este o relație de dependenţă structurală, ci una exterioară, de pură opoziție a două entități ce se resping. Antimodernul nu poate decât să abhore progresul – deşi profilul decadentului „regeneraționist" de mai sus are şi trăsăturile lui. (Călinescu folosise şi el cuvântul „antimodern", referindu-se la criticul Désiré Nisard, *CF*, 166 – dar „antimodernitatea" acestuia o considerase nedialectică, simplă înapoiere în raport cu noile standarde ale poeticii.) O diferenţă importantă e și faptul că la Matei Călinescu decadenţa apare nu altfel decât ca un fenomen al modernităţii estetice – tipul ei de răspuns faţă de prezentul soci(et)al fiind creația artistică –, în vreme ce antimodernitatea lui Compagnon presupune în primul rând o opțiune ideologică sau sociopolitică. Totuşi, repet, etosurile lor sunt, până la un punct, comune: antimodernii lui Compagnon pot fi şi ei caracterizaţi prin prisma valorilor „trans-vitale" prin care Nietzsche, citat de Călinescu, caracteriza decadenţa („Decadenţa se ridică împotriva vieţii ori de câte ori introduce ideea unui «dincolo» mântuitor – indiferent dacă acest «dincolo» este conceput în termenii «vieţii de apoi» creştine sau în aceia ai utopiei seculare moderne. Estetic vorbind, decadentul modern – întrupat în Wagner – poate trece uşor de la revoluţionarism la nihilism şi apoi la creştinism" – *CF*, 190).

Consecință directă a transferării aporiilor modernității în interiorul antimodernității și a renunțării la teza călinesciană a celor două modernități, estetică și soci(et)ală, în *Antimodernii* Compagnon ajunge să ignore cu totul aspectul estetic al modernităţii şi să-şi întemeieze concepția pe o idee unilaterală de modernitate, identificabilă cu valorile raţiunii, ale ştiinţei şi ale progresului, bref cu un concept iluminist minimal de modernitate, contras în ceea ce Matei Călinescu înţelege prin „ideea burgheză de modernitate" (*CF*, 52). Conflictul dintre cele două modernităţi la Matei Călinescu avea, așa cum am arătat, un sens activ, propulsiv, care nu scăpa din vedere viitorul. Deşi ţine să-l disocieze de tradiţionalism, Compagnon nu oferă, în schimb, suficiente argumente pentru a-și salva conceptul de tentaţia echivalării lui cu paseistul, cu retrogradul, cu (neo)conservatorul etc.; după cum nu poate justifica prezenţa pe lista „antimodernilor" a unor scriitori extrem de inovativi în arta lor, neputând altfel spus, livra o explicație faptului că în mintea aceluiaşi individ pot coabita „antimodernitatea" concepţiilor lui socio-

---

Asiduitatea întoarcerii la creştinism şi revoluția deturnată în contrarevoluţie a antimodernilor e simptomatică în acest sens. Însă teoria decadenței ca critică a „ideologiilor burgheze moderne" şi, în genere, a „ideologiilor modernităţii" după Nietzsche (*CF*, 190) este analizată la Călinescu şi prin prisma lui Plehanov, care, în „Arta și viața socială" contestase antiburghezismul decadenţilor: „ei [decadenţii] au acceptat societatea burgheză" (*apud CF*, 196). Iar aici se pune întrebarea dacă Antoine Compagnon îi consideră cu adevărat revoltaţi pe antimodernii lui sau dacă acceptă că, dincolo de parada pătimirii și a ironiei, antimodernii se predau, subliminal, societății/ sistemului în care trăiesc. Revolta lor pasivă, suferindă, îndeamnă la a crede că, asemenea decadenţilor criticaţi de Plehanov, şi antimodernii sunt nişte falşi revoltaţi, adică, în fond, locatari ai unui prezent pe care, din varii pricini, nu vor să-l asume sau nu recunosc că-l asumă deschis și total. Dar dacă pentru Călinescu decadenţa şi modernitatea se află în relație de specie–gen, ele convergând „în dorinţa lor de a respinge tirania tradiţiei" (*CF*, 169), la Compagnon relaţia dintre antimodern și modernitate pare de perpetuă (și nedialectică) divergenţă; doar antimodernul rămâne teatrul tensiunii ambivalente dintre prezent şi trecut, modernitatea fiind anexată complet prezentului. Din cele arătate până acum, se poate constata că „antimodernul" mimează cu succes profilul diverșilor „moderni" sau „moderniști" investigați de alți exegeți, ceea ce ridică iarăși un semn de întrebare asupra oportunității promovării acestui concept.

politice şi „îndrăzneala" modernă din sfera artei[1]. Teoria ambivalenței artistului „antimodern" în raport cu prezentul, a neputinței de a-l accepta, dar și a neputinței de a se extrage din el – similară până la identitate cu teoria artistului modern la Paul de Man, la Călinescu şi chiar cu propria perspectivă din *Cele cinci paradoxuri…* – nu e câtuși de puțin o teorie aptă să arate și ce-l desparte pe Joseph de Maistre de Baudelaire sau de ce diferența dintre ei este mai relevantă, într-o istorie a ideilor şi, desigur, într-o istorie literară, decât ceea ce-i ţine laolaltă. Fiindcă dacă orice două obiecte din univers împărtăşesc cel puţin o proprietate, aceea de a fi obiecte, rigoarea definirii antimodernilor poate fi redusă, în ultimă instanţă, la acelaşi grad de (im)precizie: antimodernii sunt, desigur, bipezi, apoi francezi, apoi moştenitorii unei culturi catolice şi monarhice, dar şi ai unui șir de revoluţii, ai unor „republici" ş.a.m.d. În această ordine de idei, teoria antimodernităţii nu poate să explice – altfel decât prin apel la soluţii discutabile de tipul schizoidie, scindare a personalităţii etc. – faptul că artiştii „pornografi" Baudelaire şi Flaubert convieţuiesc cu opiniile antimoderne ale cetăţenilor omonimi. Ipoteza dialecticii soci(et)al–estetic a lui Matei Călinescu oferă, în schimb, o explicaţie mai organică: Baudelaire este modern atât prin pulsiunea ruperii radicale de trecut (de unde spiritul lui inovator în arta literară), cât şi prin conştiinţa imposibilităţii acestei ruperi radicale; artistul Baudelaire nu a fost „înţeles" de societatea prezentului burghez pe care-l disprețuia şi care-l acuzase de ultraj, dar asta nu înseamnă că societatea vechii aristocraţii, spre ale cărei valori părea să tânjească Baudelaire-antidemocratul, i-ar fi apreciat scrierile „pornografice" semnificativ mai mult decât burghezii epocii lui. Literaturii lui

[1] Unul dintre efectele secundare ale deciziei de a scoate sfera creației literare din prim-planul discuției despre antimodern(itate) este deducerea „antimodernităţii" autorului Balzac din afirmaţii ale personajelor din *Comedia umană*, situaţie pe care o evitase Călinescu atunci când, separând autorul de narator, ataşase o anumită semnificaţie faptului că Balzac nu utilizează cuvântul *avangardă* „atunci când scrie ca narator, ci numai când redă vorbirea unui anumit personaj" (*CF*, 113). Pentru Compagnon însă, opinia unui personaj balzacian care consideră că votul universal e bun în cadrul Bisericii, pentru că „«indivizii din interiorul ei erau cu toţii instruiţi…»", dar că „extins la întreaga naţiune, cum cereau pe atunci liberalii, el ar fi dus la «pierderea Franţei şi a liberalilor înşişi»" reprezintă chiar concepţia autorului (*A*, 48-49).

Baudelaire i se atașează, astfel, un sens viitorist, de revoltă împotriva prezentului, revoltă care nu-şi are receptorii nici în prezent, dar nici în trecut. Conceptul de „antimodern" tatonat în *Cele cinci paradoxuri*… şi dezvoltat în amplul volum din 2005, poate eventual să reconstituie profilul cetăţeanului Baudelaire, excedat de metehnele prezentului burghez, dar nu poate schița un cadru explicativ convingător pentru felul în care şi-a produs inovaţia artistul Baudelaire. Antimodern în afara artei, Baudelaire ar mai rămâne modern doar în creația literară (dar cum anume, prin ce anume din creația sa literară? Compagnon nu-și propune, ca Paul de Man sau ca Matei Călinescu, să studieze acest aspect, rămânând la ipoteza, și ea abia întrezărită sau sugerată, a schizoidiei dintre „îndrăzneala" artistului şi nostalgiile-disperările cetăţeanului).

Joseph de Maistre, Chateaubriand, Charles Péguy, Julien Benda, Albert Thibaudet, Julien Gracq, Roland Barthes – „antimodernii" care beneficiază de capitole speciale în volumul său, dar şi Baudelaire, Flaubert, Balzac, Proust şi chiar Marinetti ori Breton, atraşi şi ei în marja etosului antimodern – sunt reținuți sub cupola acestui concept prin valențe ale concepției lor sociopolitice sau ale unor opțiuni de gust reductibile la aceasta. Estetic vorbind însă, niciunul dintre aceştia nu poate fi considerat un „învins" sau un refuzat al canonului. Pe de altă parte, diferenţa dintre „antimodernitatea" lui Chateaubriand şi cea a lui Baudelaire, de pildă, este mult mai interesantă decât filonul lor ideologic comun, antidemocrat şi antiprogresist, filo-aristocratist sau filo-regalist, clasicizant ş.a.m.d. Dar studierea şi evidențierea acestor diferenţe l-ar fi condus pe Compagnon fie la blamata teorie a rupturilor, fie la acel evoluţionism gradual, asociat cu modificarea societală şi mentală, care, în subsidiar, ar fi putut fi acuzate de progresism: „antimodernitatea" lui Chateaubriand s-ar fi revelat, din această perspectivă, atât de diferită de a lui Proust, încât n-ar mai fi justificat eticheta comună, rațiunea de a exista a categoriei antimodernilor. S-ar fi ajuns, astfel, la paradoxul concluziei că antimodernitatea se schimbă în funcţie de evoluţia societală, de modernitatea sociopolitică și tehno-civilizaţională; că este, prin urmare, o formă a modernităţii în diferitele sale stadii de evoluţie.

Excluzând modernitatea literaro-estetică din zona de interes a *Antimodernilor* și convertind ideea (modernă a) raportării anxioase la propriul prezent într-o proprietate definitorie a antimodernului, nos-

talgic, dar inapt să-și respingă completamente prezentul, Compagnon consideră probabil că poate beneficia în continuare și de avantajele viziunii moştenite de la Paul de Man și de la Matei Călinescu; o viziune prin care antiteza dintre tradiţionalism şi modernitate fusese depăşită și care făcuse din modernitatea însăşi un spaţiu ambivalent, al dependenței de trecut și al neliniștii permanente a artistului prins în epoca sa. Fascinat de mirajul acestui negoț, Compagnon retează planta de la jumătate uitând că transplantul fără rădăcini riscă să compromită ansamblul. El nu pare a realiza că, dezechipând modernitatea de proprietatea ambivalenţei pentru a o delega antimodernităţii, entitatea în raport cu care antimodernitatea avea sens să fie definită – modernitatea însăși – rămâne în suspensie, mai precis aruncată înapoi, în optica monovalentă din care o extrăseseră Paul de Man și alții. Ca atare, Compagnon urcă pe afiș o antimodernitate „modernă", ambivalentă sau dialectică, alături de o modernitate vetust mobilată și sărăcită conceptual, redusă la formula identificării brute cu „mitul" progresului.

Cea mai importantă disfuncție care marchează scenariul conceptual din *Antimodernii* este, așadar, imposibilitatea de a explica profunda modernitate a artei celor mai acerbi dintre „antimoderni"; de a arăta cum se face că inşii cu idei politice retrograde, resentimentarii, „cârtitorii" sau reacționarii sunt, în acelaşi timp, artiştii care împing literatura înainte; de a asuma și a lămuri concluzia că antiprogresismul ideologic al antimodernilor este adesea contrapunctat de originalitatea artei lor. Teoria lui Călinescu anticipa şi rezolva acest gen de dilemă; unde Compagnon propune un schizoid greu digerabil – *scriitorul* modern care este, în acelaşi timp, un *cetăţean* antimodern –, Călinescu e pregătit să ofere o explicație realității că opiniile ideologice defavorabile stării de fapt, atât dinspre dreapta, cât şi dinspre stânga politică, sunt cel mai adesea dublate de spirit artistic inovativ; iar explicația este aceea că autorii fără impuls contestatar, satisfăcuţii cu starea de fapt nu sunt capabili să producă decât artă convențională sau kitsch (însă chiar şi acestea pot fi, și au fost, integrate în forme de discurs polemice).

Evitând pandantul estetic al modernității, Compagnon ajunge în cele din urmă la tautologii descumpănitoare şi inoperante de tipul: scriitorii moderni sunt eminamente antimoderni (reconvertire a teoriei literaturii dextrogire a lui Thibaudet), antimodernii sunt „adevărații

moderni" (*A*, 12), „mai moderni decât modernii" (*A*, 13) etc. Iar sentențe de tipul „geniul antimodern s-a refugiat în literatură, ba chiar în literatura pe care o calificăm drept modernă, în literatura din care posteritatea și-a făcut un canon" (*A*, 14) sau „modernitatea, de la Baudelaire încoace, este alcătuită din antimoderni" (*A*, 485) nu fac decât să sporească nedumerirea. Că modernitatea operelor lui Chateaubriand, Stendhal, Balzac, Flaubert, Baudelaire, Thibaudet, Proust sau Roland Barthes n-a fost convingător corelată, până acum, cu opinia autorilor asupra sufragiului universal sau a democraţiei – iată genul de „scăpare" pe care pare a căuta s-o îndrepte *Antimodernii*. Această abordare este însă extrem de restrictivă câtă vreme favorizează concluzia că – doar avangarda cultivând aparenţele progresismului tehno-sociopolitic – avangarda ar fi singura cu adevărat modernă (dar o avangardă fără Marinetti și Breton, dedați mai mult gusturilor antimoderne – *A*, 17, 180; de altfel, modernitatea avangardei nu e nici ea un argument irevocabil, vezi în acest sens și discuția de la paginile 208-210).

Scriitorii „antimoderni" repertoriați de Compagnon sunt fie nemulţumiţi, fie resemnaţi, fie resentimentari (diferenţa de umoare nu e deloc neimportantă) în raport cu prezentul lor sociopolitic, dar soluţia dezicerii de acest prezent, trebuie repetat, n-a fost întoarcerea la rețetele literare ale trecutului, ci contrarierea habitudinilor prin limbaje noi, chiar și atunci când autorii cu pricina au curtat valorile trecutului, pretextând revenirea „la clasici". Opera lor e însă cea mai bună dovadă că trecutul nu poate fi întors sau conservat. Temporalitatea ireversibilă ce caracterizează modernitatea în sens larg, de la romantism încoace, e confirmată de presiunea inovaţiei (cu funcţie de reacţiune antisoci(et)ală sau de altă natură) în literatură. Iar această conştiinţă a mobilităţii estetice şi a caracterului reactiv al inovaţiei îi face esenţialmente moderni pe „antimodernii" lui Compagnon, în pofida „antimodernităţii" lor politice, sentimentale ori de altă natură.

De la dextrogirie la contracurent sau înapoi la modernitatea dialectică

Dacă *Antimodernii* exploatează ideea dextrogiriei acestor „perdanţi" ai istoriei – care sunt, totodată, învingători în canonul estetic –, în *Introducerea* volumului Compagnon prefigurează şi condiţiile renunţării

la această calificare politică (şi eminamente franceză) a antimodernităţii: „astăzi, la începutul secolului XXI, «modernismul antimodern» nu mai este o opţiune […]. Şi asta de când? S-ar putea ca această cale regală a modernităţii să ne fi devenit inaccesibilă cam pe la jumătatea secolului XX, după ce antimodernii politici au luat puterea" (*A*, 16), căci „[o]rorile de la jumătatea secolului al XX par să fi interzis pentru multă vreme jocul antimodern – *joc francez, dar şi joc european* – ilustrat de Marinetti sau De Chirico, de T.S. Eliot şi Ezra Pound, care rupseseră cu Lumea Nouă" (*subl.m., T.D.*) (*A*, 17).

Mai recent, în amintitul interviu din „Le Point", chestionat dacă a fi antimodern înseamnă cu necesitate a fi de dreapta, Compagnon oferă un răspuns sensibil distanţat de teoria dextrogiriei de care profitase în *Antimodernii*, arătând că „antimodernii sunt figuri ale opoziţiei faţă de dogma progresului, care este în general asociată stângii. Sunt oameni care reacţionează în faţa prejudecăţilor, a unei ideologii dominante. Ei ştiu că progresul tehnic e în ordinea lucrurilor, dar rezistă aplicaţiei lui morale, sociale sau estetice". Moştenitorii antimodernilor ar fi astăzi, pe o altă spirală a istoriei, toţi cei care (mai) cred în progres, în răspăr cu o dominantă (*i.e.* modernitate) sceptică faţă de beneficiile aduse umanităţii de progresul tehno-ştiinţific: „Neîncrederea în tehnică şi în ştiinţă prevalează, iar credinţa în progresul social s-a evaporat. Cine mai crede azi că copiii lui vor trăi mai bine ca el? Nu mai există, deci, antimoderni în sensul celor studiaţi de mine fiindcă această poziţie a devenit acum banală, comună. Dimpotrivă, a fi antimodern în zilele noastre ar însemna mai degrabă a apăra ce rămâne valabil din proiectul Luminilor, începând cu ştiinţa şi cu tehnica"[1]. Și mai larg spus, antimodern

[1] Nu trebuie pierdută aici ocazia de a remarca faptul că antimodernii lui Compagnon sunt conotaţi pozitiv (fericiţi cei neamăgiţi de iluzia progresului – sau, mai nou, de iluzia lipsei de progres!), în vreme ce „antimodernii" sau „contramodernii" din eseurile lui Matei Călinescu discutate în capitolul pe care i l-am rezervat sunt, mai vizibil sau mai subtil, reprobaţi ca iraţionalişti, ca antidemocraţi sau ca impostori ai modernităţii, ca localişti fără deschidere culturală, ca fundamentalişti, ca naţionalişti etc. Oricum, această poziţie nouă, revizuită şi/ sau adăugită a lui Compagnon diferă de convingerile unui Jonathan Israel, de pildă, care n-ar putea admite că neîncrederea în progres şi în valorile Luminilor ar putea fi echivalată, într-un sistem de valori oarecare, cu modernitatea.

înseamnă a te afla în contracurent – a fi „incorect politic" dacă asta te ajută să arăţi ca un „învins" al istoriei. Mai mult sau mai puţin previzibila schimbare de „dominantă" (Jakobson) dictează, aşadar, cine este învins şi cine nu. Dar, în acest fel, ideea de antimodernitate îşi pierde orice consistenţă ideologică, devine o formă goală care capătă conţinut în funcţie de capriciile dialecticii, ca sinonimă a unui perpetuu *Celălalt* – antagonistul doxei sau al sistemului. La rigoare, antimoderni au fost şi vor fi toţi marginalii şi discriminaţii pe criterii de rasă, sex, clasă etc.; femeia e „antimodernă" într-o societate patriarhală, negrul, persanul, evreul, copilul, bătrânul, infirmul sunt – în diverse faze ale istoriei şi pe diferite meridiane ale globului – „antimoderni". Lărgindu-şi în acest mod sfera de aplicaţie, „antimodernitatea" (căreia, amintesc, Compagnon îi conturase în *Antimodernii* o genealogie strictă, de emanată a Revoluţiei Franceze, manipulând-o ca pe un bun de patrimoniu) şi-o pierde pur și simplu când vine vorba de perimetrul mai îngust al istoriei literare, unde literatura antimodernilor e fără doar și poate (parte din) literatura modernă și modernistă.

Una peste alta, toate posibilele diferenţe specifice ale modernităţii se regăsesc, la un moment dat, cooptate, reciclate, asimilate în retorica sau în etosul antimodernilor. Impresia de consecvenţă caută să fie salvată prin ipoteza *ad hoc* a schimbării de dominantă: cum se schimbă dominanta, cum apar „învinşii istoriei", adică antimodernii. Dar asta înseamnă și că nu mai e logic să le fie delegat antimodernilor un mod de a gândi recognoscibil sau un profil ideologic comun, mai ales pe termen lung, fiindcă de la Joseph de Maistre la Roland Barthes istoria a schimbat cam multe „dominante" – *i.e.* modernităţi.

Această relaţie de opoziţie dialectică în care s-ar afla „antimodernul" cu dominanta vremii sale reia, la alt nivel, schema dialectică dintre modernitatea soci(et)ală şi cea estetică de la Matei Călinescu. Arta, care la Călinescu era din principiu rezistentă la discursul dominant şi la modernitatea soci(et)ală, este înlocuită la Compagnon de rezistenţa „învinsului" de orice tip şi din orice epocă faţă de dominanta vremii sale. A folosi termenul de „antimodernitate" – în condiţiile în care imaginezi, totuși, acest concept ca parte a modernităţii (antimodernii fiind, nu-i așa, cei „mai moderni dintre moderni" sau „adevărații moderni") – este ca şi cum ai întrebuința cuvântul „antidialectică" pentru a desemna chiar ideea de dialectică.

Inconsecvenţe terminologice şi false distincţii

Faptul că antimodernitatea autorilor vizaţi în *Antimodernii* e dedusă preponderent din atitudinile lor politico-ideologice (declaraţii contra sufragiului universal, a drepturilor omului, poziția față de umanism etc.), nu din imanența literaturii lor (altminteri poziţiile canonice ale scriitorilor Baudelaire, Balzac, Flaubert sau Proust nefiind contestate, dimpotrivă), face ca etosul antimodern să fie descriptibil, în bună măsură, prin concepte politice – reacţiune, antidemocratism, antiprogresism etc. –, în vreme de modernitatea ajunge să se identifice cu evoluţia, cu progresul, cu democrația, cu meliorismul, cu raționalul, cu apetența pentru ruptură şi *tabula rasa*. Și, câtă vreme din definiția antimodernului lipsește, cum am văzut, un pachet de proprietăți specifice indiscutabile – singurul care ar fi legitimat lansarea acestui nou concept –, perechea modern–antimodern nu poate fi împiedicată să se resoarbă în cuplurile tradiţie–inovaţie sau acțiune–reacțiune. Dar pentru etichetarea opțiunilor politice istoriografia înregistrează concepte mai puţin echivoce, dotate cu o capacitate explicativă şi cu un bagaj documentar mai bine adaptat la epoci şi spețe. În aceste condiții, odată cazată pe terenul istoriei politice – unde numai a lămuri câte tipuri de conservatorism sau de liberalism există în secolele al XIX-lea şi al XX-lea în Franţa, în Anglia şi, în genere, în Europa, se poate dovedi o treabă foarte complicată (a se vedea numai ce controverse a iscat termenul foarte particular de „dreyfusism") –, încercarea lui Compagnon de a concentra tot acest conglomerat istoriografic în echivoca „antimodernitate" nu face decât să tulbure ape pe care istoria ideilor politice a încercat, totuşi, să le limpezească.

Dincolo de unele situaţii evidente, pe care le-am semnalat mai sus, în care teoria antimodernilor pare o relansare pe alte coordonate a teoriei modernităţii de la Paul de Man şi Matei Călinescu, dincolo de contradicţii punctuale, atât în definirea modernităţii, cât şi în cea a antimodernităţii, există cazuri în care Compagnon alimentează explicit suspiciunile în legătură cu utilitatea conceptului de antimodern sau antimodernitate. E vorba de sinonimii asumate, în care antimodernul este echivalat fie cu modernul („dorinţa modernă – sau antimodernă – de sacru, de supranatural şi de transcendenţă" – *A*, 150), fie cu

reacţionarul („Inspiraţia antimodernă, sau reacţionară, a primului romantism este cunoscută […]" – *A*, 150) sau de sinonimii implicite, deduse din interpretarea materialului documentar folosit în demonstraţie. Sprijinindu-se frecvent pe autori care folosesc termenii de „reacţiune" şi „conservatorism", Compagnon crede că le poate pune în loc cuvântul „antimodernitate" sau „antimodern", păstrând totodată documentaţia şi argumentele respectivilor autori. Iată, de pildă, cum adnotează o afirmaţie a lui Albert Hirschman din *The Rethoric of Reaction* (1991): „Albert Hirschman a arătat că «retorica reacţionară» – să-i spunem «antimodernă» – se sprijină pe trei mari figuri […]" (*A*, 58). Dar de ce să-i spunem „antimodernă", ne putem întreba, dacă există termenul „reacţionară", iar Compagnon nu poate formula nicio obiecţie la adresa modului în care-l utilizează Hirschman, ba dimpotrivă, îl citează cu încredere? Alt exemplu: „Aşa cum contrarevoluţia nu poate fi separată de Revoluţie, aşa cum acţiunea şi reacţiunea sunt ele însele inseparabile, aşa şi contra-romantismul este tot un romantism" (*A*, 160) – dar atunci, se poate spune cu mult aplomb, şi antimodernismul (sau contramodernismul) e tot un „modernism"! Cu altă ocazie, devine, iarăşi, de neînţeles de ce recursul la ideea de sublim ar fi o proprietate a jargonului antimodern, de vreme ce fusese deja semnalată o relaţie între reacţiune şi sublim („Thibaudet a înţeles, poate, că fără o trimitere la sublim, reacţiunea era lipsită de un mit care îndemna la acţiune" – *A*, 161). Mai e nevoie de alte dovezi pentru a arăta că conceptul de „antimodern" e superfluu?

Nimeni nu e modern sută la sută sau complet antimodern: câtă vreme nu există un portret fix al modernităţii, chiar dacă există unele repere stabile, ca progresismul și raționalitatea, modernitatea e mai curând o chestiune de raport, un verdict dat în funcţie de comparant. Indeciziile terminologice caută să salveze prin asumarea unei optici mobile și relativiste („Distincţia dintre modern şi antimodern fiind prin definiţie relativă, unul poate descoperi un modern în cineva care pentru altul este un antimodern – şi invers" – *A*, 65; „concepte precum modern şi antimodern sunt uşor şi rapid reversibile; termenii par adeseori interşanjabili" – *A*, 253 etc.), până când discursul devine atât de confuz, încât apar în scenă sintagme de tipul „modernii care nu erau antimoderni" (*A*, 252, căci – pesemne o minoritate neînsemnată – existau şi

nişte „moderni" care erau „doar moderni"), iar modernităţii baudelairiene i se pun ghilimele: „«modernitatea» baudelairiană" (*A*, 253).

Deşi Compagnon descurajează suprapunerea conceptului de antimodern peste mai negativ conotatele „anti-Iluminism" sau „contra-Iluminism", totuşi, în sfera publicisticii franceze contemporane, termenul de antimodern e deseori exploatat cu sensul de anti- sau de contra-Iluminism[1]. Nici posibila intersectare a antimodernilor cu filosofia radicalilor de dreapta (îndeosebi în interpretarea datorată lui Zeev Sternhell, în *Ni droite ni gauche*, 2000) nu e acceptată de Compagnon (vezi *A*, 537), deşi multe dintre valorile promovate sau contestate de radicalii de dreapta se regăsesc şi în portofoliul antimodernilor. Dar în raport cu cercetarea contemporană Compagnon adoptă o postură contradictorie: pe de o parte, el se delimitează permanent de soluţiile altor cercetători, optând pentru o perspectivă aşa-zis neutră asupra etosului antimodern sau pentru definiţii negative conjugate (antimodernii n-ar fi *nici-nici*: nici reacţionari, nici conservatori, nici radicali de dreapta etc., de unde și recursul la metafora liliacului: nici pasăre, nici şoarece – *A*, 536); pe de altă parte, Compagnon constată că îi este imposibil să poarte o discuţie consistentă ştiinţific despre antimoderni prin intermediul definiţiilor negative, de unde necesitatea de a reveni la jargonul de care, principial, se delimitase (vezi definirea sintetică a antimodernilor drept „reacţionari plini de farmec", din finalul cărții, şi frecventa cooptare a termenilor „modern" şi „reacţionar", dar și a mai precișilor „antidemocrat", „antiprogresist" etc., în scopul unor elucidări punctuale: X e „modern" prin cutare aspect, „reacţionar" prin alt aspect etc. (Benda este, de pildă, individualizat în plutonul antimodernilor ca „reacţionar de stânga"); vezi, de asemenea, împărtăşirea conceptului de „perdanţi ai istoriei" cu Zeev Sternhell, care se referise în acest mod la revoluţionarii de dreapta, în volumul său din 1978; vezi și suprapunerea valorilor antimoderne

[1] Vezi ancheta „Lumières contre anti-Lumières. La déchirure française" [Iluminism contra anti-Iluminism. Decăderea franceză], apărută în „Le Magazine littéraire", octombre, 2015, p. 71, unde Michel Houellebecq e plasat de Mark Weitzmann la originea „nebuloasei antimoderne" din cultura franceză a momentului, „nebuloasă" care în interpretarea autorului e sinonimă cu ofensiva contra valorilor iluministe din Franţa începutului de secol XXI.

peste cele ale iluminiştilor moderaţi şi chiar peste ale contra-iluminiştilor din clasificarea lui Jonathan Israel analizată mai sus, în secțiunea despre anti-Iluminism – dacă se ia în calcul ipoteza extinderii pălăriei antimoderne şi asupra artiştilor simpatizanţi ai ideilor de extremă dreapta, aşa cum sugerează Compagnon în *Introducere* la *Antimodernii*). Situații de acest tip induc însă dubiul: ce nevoie avem de un astfel de sinonim problematic, capricios, al termenilor de „modern" și, după caz, „reacționar"? Pretinsa calitate dialectică a „antimodernului" (*şi* modern, *şi* reacţionar; sau *nici-nici*) nu face decât să încurce: nu există dovadă mai bună, în acest sens, decât faptul că, atunci când simte nevoia de precizie, Compagnon însuşi renunţă la ambiguitatea propriului termen şi recurge la vechile concepte. În pofida precauţiei iniţiale de a nu confunda antimodernul cu posibilii săi echivalenţi, conjuncturile în care Compagnon încearcă să îl distingă pe antimodern de „reacţionar", de „conservator", de „antiprogresist" etc. sunt rare, inconsistente şi covârşite de episoadele în care „antimodern" e vehiculat în variaţie liberă cu conceptele de care se pretinde disociat.

Antimodernul nu se bucură, prin urmare, de propriul metalimbaj. Pentru situații care necesită rigoare, portretul lui e detaliat în jargonul deja consacrat pentru definirea conservatorismului, a reacţiunii sau a radicalilor de dreapta; sinonimia nu poate fi evitată, termenii se suprapun. La fel filosofiile: eroii lui Compagnon sunt conservatorii, retrogrezii de mai ieri, în interpretări în care ei sunt calificaţi şi judecaţi ca reacţionari, conservatori etc. Compagnon se serveşte de conservatorism pentru a proba antimodernismul şi viceversa. Dar dacă termenii sunt în bună măsură interşanjabili, nimic nu justifică noul termen. A spune că ceea s-a numit până acum conservator, reacţionar ş.cl. este, de fapt, „antimodern" e doar o reformă de panaș.

Acestea fiind zise, se pune întrebarea dacă *Antimodernii* e un demers fatal invalidat de imposibilitatea de a susține, printr-un cadru conceptual bine întemeiat, cuvântul din titlu. Nu trebuie însă ajuns până acolo. Fără un soclu teoretic solid, *Antimodernii* rezistă totuşi ca o colecţie valoroasă de micromonografii și se dovedește o peregrinare utilă printre arabescurile contingenţei, câtă vreme reuşeşte să surprindă metamorfozele unor concepte şi poziţii. Spectaculoasă, în acest sens, este complexitatea receptării evoluției gândirii lui Henri Bergson şi a

bergsonismului, complexitate filtrată de Compagnon prin dinamica dicotomiei modern–antimodern, dar care sfârşeşte prin a colecta argumente pentru demiterea dicotomiei cu pricina. Capitolul despre Charles Péguy, de pildă, unde acesta, Benda şi Maritain sunt raportaţi la Bergson, atinge o culme a imposibilităţii de a decide dacă Bergson a fost bine judecat ca modern sau ca antimodern *via* contemporani ai săi care, la rândul lor, beneficiază de acelaşi tratament din partea lui Compagnon: ceea ce afirmă ei despre Bergson îi arată când ca „moderni", când ca „antimoderni", în diferite faze ale relației lor cu opera lui Bergson, la rândul ei aflată în proces de prefacere. Eticheta se schimbă aici în funcţie de comparant: afirmând cutare lucru despre Bergson, X își afirmă sau își trădează „antimodernitatea", afirmând-o sau trădând-o, implicit, și pe a lui Bergson. Acesta ar fi, de pildă, „modern prin curiozitatea sa faţă de ştiinţă; dar antimodern, sau perceput ca atare, prin faptul că refuză determinismul; şi, totodată, anti-anti-modern prin optimismul său din ce în ce mai mare" (*A*, 298). De la antiintelectualism, antiraţionalism şi, în fond, anti-Iluminism, bergsonismul ajunge, la un moment dat să fie receptat chiar ca „filosofia unei democrații" sau ca doctrină pozitivistă, în dezacord cu principiile gândirii creștine. Bergson e un eliberator al inteligenţei (crede Péguy), dar şi un inchizitor al ei (crede Benda). El aduce, cum crede Maritain, o filosofie în contra creștinismului, ca „erezie modernistă" (căci „[b]ergsonismul incita la conceperea credinţei ca pe o experienţă intuitivă, şi nu ca pe o acceptare raţională a unui adevăr revelat" – *A*, 293-294, de unde concluzia din *La Philosophie bergsonienne* (1914) a lui Maritain că acest gen de gândire „este în mod absolut şi radical incompatibilă cu filosofia creştină", fiindcă duce „în mod inevitabil către modernism"[1] – *apud A*, 294); dar, din altă perspectivă, reflecțiile lui Bergson servesc plenar spiritul creştinismului, ca revenire la „precar și la tranzitoriu" (cum opina Péguy). Şi antiintelectualist, şi pozitivist sau evoluţionist, şi creştin, şi anti-creştin, Bergson şi-i ridică împotrivă pe „pozitiviştii, materialiştii şi determiniştii, adică modernii", dar şi pe partizanii libertăţii (Benda), ai politicului (Massis) sau ai creştinismului neotomist (Maritain). Şi modern, şi antimodern, Bergson e apărat sau

[1] E vorba de modernismul teologal.

criticat de autori la rândul lor calificabili drept şi-moderni-şi-antimoderni. Benda, „reacţionarul de stânga", Maritain, „ultramodernul", pesimistul Péguy, care-l va apăra totuşi pe Bergson, sunt antimoderni când „militează împotriva metafizicii progresului; dar moderni când pretind că i-au venit de hac lui Bergson, c-au asimilat şi depăşit bergsonismul" (*A*, 298) – adică atunci când se vădesc ei înşişi prizonieri în „mitul" progresului.

Totuşi, această peregrinare cu certe virtuţi de literatură de *suspense* se acumulează în defavoarea consistenței ideii de antimodernitate şi chiar a pretenției de a o mai căuta. În momentul în care atât subiectul prim (Bergson, bergsonismul), cât şi interpreţii lui se învârt pe rând şi simultan în caruselul modernității și antimodernităţii, fiecare revelându-se modern printr-o faţetă a gândirii sale, dar antimodern prin alta, sau chiar prin una şi aceeaşi, se pierde complet coerenţa teoretică pe care o tatonaseră cele şase proprietăţi ale antimodernilor excavate în prima parte a cărţii. Evaluarea ajunge o sarcină extrem de problematică, iar toată poliloghia despre procentele de antimodernitate ale unuia sau ale altuia, despre antimodernitatea care se travesteşte în modernitate şi viceversa nu produce un aport cognitiv real. Și asta în primul rând pentru că prototipul unei modernităţi absolute este greu de imaginat: nimeni nu este modern sută la sută, iar diferenţa dintre moderni vine nu din perpetuarea inerţiei, ci din câtimea de nou promovată. Baudelaire a devenit interesant şi valorificat de posteritate nu pentru ce avea în comun cu alţii (forţa inerţială), ci pentru capacitatea lui de inovaţie. Altminteri, modernitatea absolută, ca şi tradiţionalismul absolut sunt ficţiuni inoperante: nici tradiţionaliştii nu trăiau în caverne, se foloseau din plin de achiziţiile lumii moderne şi progresiste, ca și fundamentaliștii de astăzi. Delimitarea antimodernului de tradiţionalist este, deci, minată din premise câtă vreme presupune existenţa unui tradiţionalist în stare pură, adică a unui ins care respinge *orice* achiziţie identificabilă cu progresul tehno-ştiinţific sau ideologic. La fel când pretinde disocierea antimodernului de modern, căci modernitatea nu se confundă cu (inconcevabila, de altfel) noutate absolută, incomensurabilă în raport cu societatea în care aterizează. Tocmai de aceea, încă o dată, e de preferat optica lui Matei Călinescu din *Cinci fețe ale modernității*: pentru că nu se sprijină pe dozaje (*cât* de inerţial trebuie să fii ca să

fii antimodern? Şi *cât* de novator ca să fii modern?), considerând că literatura este, în ansamblu, expresia tensiunii dintre cele două modernităţi şi că variaţiile sunt inerente, dar imposibil de imaginat în afara ideii de modernitate.

Sintetizând acest demers comparatist care i-a avut în prim-plan pe Paul de Man, pe Matei Călinescu și pe Antoine Compagnon, se poate conchide că teoria modernității ambivalente și/ sau dialectice era mai avansată epistemologic decât perechea modernitate–antimodernitate (unde antimodernitate înseamnă tradiţie ori, pur și simplu, inerție) prin faptul că situa ambivalența în interiorul modernității, atât a modernității în sens larg (modernitatea estetică opunându-se global modernității sociopolitice), cât și în interiorul modernității estetice (fiecare dintre „fețele" ei reiterând, la nivel particular, opoziția față de modernitatea sociopolitică). Astfel, teoria lui Călinescu putea lămuri, într-un cadru explicativ unitar, existența avangardelor, dar și a mișcărilor neoclasice sau neoromantice, a naționaliștilor, dar și a cosmopoliților, a tradiționaliștilor, dar și a utopiștilor, a fascismului, dar și a comunismului etc., precum şi speța aparte a decadenţilor, care sunt și „degenerați", și progresiști.

Compagnon a sesizat avantajele perspectivei paradoxaliste prin care defineau modernitatea Paul de Man și Matei Călinescu (primul semnalându-i ambivalența în relație cu istoria, celălalt descoperind dialectica celor două modernități, soci(et)ală și estetică), dar a convertit-o într-o aptitudine exclusivă a antimodernului. Antimodernul va experimenta, deci, ambivalența, paradoxurile, aporiile, contradicțiile ce caracterizaseră până atunci etosul modern, cu mențiunea că „rezistența" față de prezent a antimodernului nu mai e argumentată, ca la de Man și Călinescu, prin operele artistice ale autorilor calificați drept antimoderni (caz în care ar Compagnon ar fi avut de gestionat incomoda, în context, realitate a inovației artistice), ci prin opțiunile lor ideologice sau prin poziții reductibile la acestea. Fără pandantul artistico-literar care alimenta, la Călinescu, teoria celor două modernități, relaţia dintre modern şi antimodern ajunge una de simplă opoziţie, iar antimodernul nu se mai poate sustrage sinonimizării cu mai amplu documentatele „conservator", „reacționar", „radical de dreapta" etc. și chiar cu conceptul mai relaxat de „tradiționalist". Confirmarea faptului că

antimodernul nu e mai mult decât un tip de conservator sau de reacționar este dificultatea de a identifica, în istoria culturii, un conservator sau un reacționar care să nu poată fi riguros descris şi ca antimodern. Dar și modernii aparent cel mai puțin pretabili anexării la antimodernitate se pot regăsi în portretul antimodernului: avangardiștii Marinetti și Breton sunt, printr-un aspect sau altul, invitați în perimetrul „antimodernilor"; ducând lucrurile mai departe, chiar literatura din genul *fantasy*-SF poate fi catalogată drept antimodernă – dacă se acceptă cota ei de ostilitate față de „înapoierea" şi rigiditatea tehno-științifico-filosofică a prezentului. Iar acest fapt este posibil pentru că teoria antagonismului dintre antimodernitatea marcată de tensiuni interne, de anxioasă pendulare între iluziile trecutului și deziluziile prezentului, și modernitatea calmă, compactă, nedialectică, echivalată cu „mitul" progresului sau, și mai vag, cu „dominanta" epocii, pentru că teoria acestui antagonism, așadar, nu reprezintă, în fond, decât o perpetuare *undercover*, şi numai la nivel ideologic, a mai vechii teorii a modernității ambivalente, care implica și explica toate contradicțiile și pozițiile extreme.

Dacă Renan și Taine, Maistre și Thibaudet, Baudelaire și Proust au fost moderni sau antimoderni, *cât* de moderni şi *cât* de antimoderni, n-are, prin urmare, importanţă. Relevant e modul cum s-au schimbat poziţiile faţă de ei, cum a evoluat cunoaşterea raportat la ideile lor şi la interpretările succesive ale acestora. Interpretarea lui Compagnon însăşi – cu contradicţiile şi cu evoluţiile ei de la *Cele cinci paradoxuri…* la *Antimodernii* – se adaugă acestei spirale.

EXERCIŢIU DE IMAGINAŢIE. Între *Cele cinci paradoxuri…* şi *Antimodernii*, Compagnon transferă ideea de ambivalenţă, de paradox sau de aporie dinspre modernitate spre antimodernitate. Din teoria modernităţii a lui Matei Călinescu, eludează modernitatea estetică și rămâne cu „ambivalenţa" ideologică, pe care o declară antimodernă, despărţind-o de pretins monovalentele reacţiune, conservatorism, tradiţionalism. Funcţia critică a artei, chiar în ipoteza autonomiei estetice, e transferată în contul (ideologic, nu estetic) al antimodernităţii. Iar dacă ambivalenţa e scoasă din domeniul modernităţii şi direcţionată spre antimodernitate, între modernitate şi antimodernitate se instituie o

relaţie de opoziţie; ca atare, poetul inovator Baudelaire devine dublul schizofrenic al gânditorului omonim cu vederi sociopolitice retrograde. Și dacă *Cele cinci paradoxuri…* explora ideea unei modernităţi duale, paradoxale, *Antimodernii* „îmblânzeşte" modernitatea, scoţându-i demonii în afară și găzduindu-i în cușca la fel de primitoare a antimodernității.

Admiţând, la capătul acestor discuţii, că Antoine Compagnon a reuşit să sculpteze o galerie de figuri semeţe în deznădejdea lor contra veacului, fără a izbuti să dea portretul antimodernităţii înseşi, ne putem întreba, cu onestitate, ce sorţi de izbândă ar avea sau ar fi putut avea ideea de antimodern la bursa conceptelor din lumea şi din istoria noastră.

Ce-ar putea fi, în fond, antimodernul? Unul care crede în Restauraţie sau, dimpotrivă, pentru a se deosebi de conservator, unul care nu mai crede în Restauraţie? Teoretic, răspunsul înclină pentru scepticismul față de Restauraţie, dar, practic, antimodernii lui Compagnon sunt cu toţii predispuși la „restaurații" și întorşi spre modele ale trecutului: niciunul nu face o critică a prezentului şi a trecutului în acelaşi timp; toţi par să caute în trecut ceea ce nu găsesc în prezent. Or, pentru a se deosebi de conservator sau de reacționar, antimodernul ar trebui să critice prezentul oferindu-i soluții extrase numai din condițiile de posibilitate ale prezentului.

Conform celor două posibile diferenţe specifice tari ale modernităţii – credința în progres şi raţionalismul laic/ ateu – antimodernul, aşa cum îl imaginează Compagnon, are șanse infime de existență: ar trebui să fie un ateu materialist care nu crede în progres; un ins care nu mai are motive nici pentru a merge înainte, nici pentru a adăsta în prezent, nici pentru a se întoarce în trecut. Dacă nu sunt verificate aceste condiţii, antimodernul nu mai poate pretinde să fie deosebit de tradiționalist, de conservator (evoluţionist lent sau reformist etc.) sau de radical/ revoluţionar (evoluţionist saltaţionist) – aceştia din urmă admiţând, desigur, progresul.

Tipul ateului antiprogresist e însă dificil de localizat. Ateul progresist e Marx; religiosul progresist e Burke – sau Papa Francisc (şi toţi cei care visează la o societate croită, finalmente, după proiectul divin, dar un proiect în care divinul e tot mai evident cioplit după chipul

și asemănarea omului); religiosul retrograd e Maistre (cel pentru care societatea, alcătuită deja după principii plăcute Domnului, a fost greşit sau pervers înlăturată, urmărind reinstaurarea ei) – dar a patra ipoteză, ateul antiprogresist, e căsuţa rămasă goală a tuturor acestor combinaţii. Având în vedere că însăşi ideea de ateism presupune asumarea unei evoluţii (a unui progres) către un stadiu mai emancipat al intelectului (vezi exemplul Laplace – gânditorul pe care avansul cunoașterii îl dispensează de necesitatea recurgerii la ipoteza divinităţii), ipoteza ateului antiprogresist pare tot mai puţin consistentă, asta dacă nu păşim în sfera patologicului, unde antimodernul ateu-şi-antiprogresist ar putea fi, totuşi, identificat în profilul depresivului care nu mai găseşte nicăieri – nici în timp, nici în spaţiu, nici în om, nici mai presus de om – resurse pentru a mai continua să trăiască și pentru care societatea ar merita să se perpetueze. Ateul antiprogresist demite raţiunea – întrucâtva în maniera lui Cioran (însă, în orice caz, Cioran măcar credea în virtuţile terapeutice ale scrisului, iar în privința ateismului său există dubii). Şi dacă ideea de antimodern, aşa cum o construiește Compagnon, are şanse modice de a se întrupa în lumea noastră, totuşi raţională, iar ceilalţi presupuşi concurenţi ai săi – reacţionarul, conservatorul, reformistul, radicalul etc. – au fost deja consemnaţi în catalogul istoriei, survine întrebarea: *ce nevoie avem de ipoteza antimodernului*?

Concluzii

La capătul acestui sinuos periplu se cer, desigur, judecate performanţele epistemologice ale celor trei autori şi ale teoriilor lor aflate într-o mişcare de stabilizare/ destabilizare aparent continuă.

Paul de Man se eschivează elegant din confruntare, câtă vreme în eseurile sale, cel puțin în cele discutate aici, nu există decât incidental o discuţie macroscopică asupra modernităţii, obiectivele lor fiind, de la caz, la caz, altele (cele două eseuri pe care le-am comentat au vizat relaţia dintre literatură şi istorie literară sau dintre limbaj şi metalimbaj). O teorie a modernităţii se poate spune că dă Paul de Man abia prin ceea ce succesorii săi selectează din opera lui și duc mai departe – în speța de față, relaţia ambivalentă dintre modernitate (sau literatură) şi istorie. Dar atunci deja nu se mai poate vorbi despre o teorie a lui de Man *stricto sensu*, ci despre o teorie realizată prin colaborarea succesorilor, a modului niciodată identic în care ei decriptează, deformează, creează – pe marginea frazelor lui de Man – o „modernitate" care probabil n-a existat niciodată în acel mod în intenţiile profesorului de la Yale.

Matei Călinescu atinge un punct culminant al performanţei sale epistemologice în teoria modernităţii dialectice din *Cinci feţe ale modernităţii*, care, prin soluţia unei modernităţi care-şi generează contrariile, mergând înainte graţie, nu împotriva antagonismelor interne, avea capacitatea de a integra, fără a le unifica într-un amalgam indistinct şi fără a crea spaţii albe sau goluri de sens, toate contrastele modernităţii sociopolitice şi estetice, de la fascism la comunism şi de la tradiţionalism şi reacţiune la utopie, distopie şi avangardă. Modul în care descrie el modernitatea pare, în aceste condiţii, cel mai eficient; însă eficienţa nu se confundă cu administrarea ireproşabilă a carierei propriului concept. Raportată la intenţiile metodologice din *Cinci feţe ale modernităţii*, teoria modernităţii dialectice nu izbuteşte să depăşească

modelul esențialist al definirii în favoarea modelului wittgensteinian al asemănărilor de familie, pe care şi l-a propus să-l urmeze, dar această realitate nu lezează major teoria călinesciană, care, prin consecvenţa detectării aceluiaşi set de proprietăţi, reductibile la formula ambivalenţei, la nivelul fiecăreia dintre cele cinci „feţe" (sau specii) ale modernităţii, reuşeşte să ofere un principiu explicativ unitar şi pertinent ilustrat, adică o performanță solidă, greu de dislocat, în interiorul modelului esenţialist. În eseurile publicate după *Cinci feţe ale modernităţii*, Călinescu abandonează însă perspectiva modernităţii dialectice, care era o soluţie (cvasi)neutră ideologic, şi recurge la o variantă mai puţin funcţională și condusă de pe poziţii eticiste, de un partizanat politic vizibil. Principiul explicativ din eseurile amintite nu va mai fi dialectica, ci divorţul: modernitatea „bună" (raţionalistă, democrată, occidentalocentristă etc.) este asediată de antagoniştii ei malefici (totalitarismul, iraționalismul, fundamentalismele, „falsa" modernitate etc.), într-o manieră similară concepției care-l va determina pe Compagnon să-i opună pe „învinşi" „învingătorilor" istoriei.

Deşi nici teoria modernităţii dialectice a lui Matei Călinescu nu poate fi bănuită de originalitate absolută, de altfel cu neputinţă de închipuit și de urmărit, ea este totuşi ceea ce s-ar putea numi o sinteză personală, construită pe un principiu temeinic adaptat și documentat pentru fiecare dintre „fețele" modernităţii: paradoxurile sau ambivalenţa modernităţii coborâte în istorie. Antoine Compagnon, în schimb, nu este original în bună parte din *Cele cinci paradoxuri ale modernităţii*: volumul său reprezintă mai puțin o sinteză și mai mult o compilaţie ghidată de principii explicative existente *ad litteram* în lucrările altora, între care teza modernității ambivalente se bucură de o poziție centrală. Unica notă de autentică originalitate este, în acest volum, faptul că unele comentarii de aici (semnalând disperarea, „pătimirea" modernului captiv în propriul prezent) prefigurează teoria antimodernităţii. Dialectica dintre artă şi societate din *Cinci feţe ale modernităţii*, care făcea din scriitorul modern o instanţă critică *par excellence* şi un agent implicit al schimbării, devine, pentru teoreticianul antimodernităţii, pura inapetenţă pentru schimbare, umoarea de ambivalentă „pasiune"–„rezistenţă" a unora dintre scriitori faţă de epoca lor, surprinsă cu suficientă acurateţe și de mai vechile concepte de conservatorism,

reacţiune etc. și cuprinsă, de la o vreme, chiar în ideea de modernitate. Resorturile ideii de modernitate ambivalentă sau dialectică se pierd însă aici, câtă vreme, prin filosofia delegată antimodernului, Compagnon execută un fals avans în raport cu antecesorii săi Paul de Man și Matei Călinescu (pentru care modernitatea, așa cum răspunde seducției prezentului, nu poate ocoli nici chemarea trecutului și anexează atât dominantele, cât și contra-dominantele unei epoci), întorcându-se, de fapt, la teorii anterioare, în care modernitatea era opusă unor entităţi prezumate a exista în afara ei şi subsumabile tradiţiei. Dedus preponderent din aburii opţiunilor politico-ideologice ale scriitorilor abordaţi, conceptul de antimodernitate rămâne, ca atare, opac la realitatea că multe dintre operele autorilor rezistenţi la inovaţiile sociopolitice au fost, pe de altă parte, ele însele fundamental inovatoare. Din acest punct de vedere, incapacitatea teoriei antimodernităţii de a explica modernitatea artistică a subiecţilor săi este o disfuncţie capitală. Aşa ajunge Compagnon să opineze, în *Antimodernii*, că „învinşii" istoriei (care, prin hazardul istoriei, se confundă cu scriitorii cu vederi de dreapta – dextrogirii) scriu o literatură mai „vie" decât „învingătorii" (prin acelaşi hazard al istoriei – totuna cu „sinistrogirii" sau cu optimiştii revoluţionari), pentru a conchide, într-un interviu recent, că antimodernii pot fi descrişi, generalizând, drept cei care merg contra curentului sociopolitic și intelectual dominant, indiferent de stirpe ideologică. Adică în spiritul dialecticii modernităţii surprins anterior de Călinescu, unde modernitatea estetică se contura prin rezistența față de dominanta sociopolitică a unei epoci, indiferent de arhitectura acesteia.

„Paradoxul" teoriilor lui Antoine Compagnon este, în sumă, acela că, atunci când sunt originale, teoriile lui nu sunt funcţionale şi, invers, acolo unde sunt funcţionale, le lipseşte originalitatea. Astfel, se constată lipsa originalităţii în volumul despre paradoxurile modernităţii, însă teoria expusă acolo e funcţională, şi se poate vorbi de originalitate în *Antimodernii*, prin câmpul de aplicaţie nou (biografia intelectuală a unor scriitori) oferit unei soluții mai vechi – ambivalența sau paradoxul ca atitudine față de prezentul sociopolitic, soluție care, extrasă din arsenalul definirii modernului, este reamenajată pentru a susţine ideea de antimodern, însă într-o manieră neconvingătoare, care trimite permanent înapoi, la modern(itate). Aportul teoretic original din

Antimodernii este, în ultimă instanţă, strict nominal, desemnând printr-un termen (relativ) nou o entitate artificial formată din entităţi pentru care jargonul istoriei politice a dezvoltat o panoplie mai rafinată (diferite tipuri de conservatori, reacţionari etc.) şi care se include (sau sfârșește prin a se lăsa redusă la) conceptul dialectic de modernitate descris de Călinescu, fără a-l putea, la rândul său, ataca sau nuanţa. Speţă de fals avans epistemologic, „antimodernitatea" rămâne pretextul antologării unor micromonografii relevante pentru istoria intelectuală a Franţei, în sens larg.

O nouă reflecţie asupra modernităţii – pe filiera celor trei autori discutaţi aici, dar nu numai – ar trebui, prin urmare, să plece de la soluţia lui Matei Călinescu din 1987. Adică să redeschidă problema dialecticii; abia de atunci încolo se poate spera la o smulgere a modernităţii din brațele ei – dacă va folosi cuiva această cu totul improbabilă cruciadă.

Cuprins

Argument 7

Paul de Man. *Ambivalenţa modernitate – istorie şi bazele unei deconstrucţii antigenetice* 11

Ambivalenţa modernităţii *vs* anxietatea influenţei 50

Matei Călinescu. *Dialectica celor două modernităţi* 55

Preluarea fidelă a tezelor lui Paul de Man 58

Valorificarea infidelă a tezelor lui Paul de Man. Ambivalenţa anistorică a modernităţii (de Man) *vs* cele două modernităţi (Călinescu) 68

Desprinderea de viziunea lui Paul de Man. Avantajele istorismului 73

Modelul esenţialist al modernităţii *vs* modelul „asemănărilor de familie" 84

O posibilă aplicare a modelului „asemănărilor de familie" în istoria literară 100

Conceptul de modernism între teorie şi istorie 107

Realism sau relativism? 116

Cele două modernităţi – de la dialectică la divorţ 122

Antoine Compagnon. *De la paradoxurile modernităţii la antimodernitate* 133

Baudelaire modernul, Baudelaire antimodernul 140

Deconstruirea naraţiunii canonice a modernităţii 148

Despărţirea modernităţii de istorie 152

Consecinţa directă a despărţirii modernităţii de istorie: sciziunea modernitate–avangardă 157

De la antifinalism la antimodernitate 160

Ce este modernul? 176

Ce este antimodernul? 180

Avatarurile „realismului" antimodern – mize şi blocaje 245

Dextrogirie şi autonomie estetică 245

De la dextrogirie la contracurent sau înapoi la modernitatea dialectică 263

Inconsecvenţe terminologice şi false distincţii 266

Concluzii 276